
ADAM MAZURKIEWICZ

O polskiej literaturze
fantastycznonaukowej
lat 1990–2004



WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO • ŁÓDŹ 2007

REDAKCJA NAUKOWO-DYDAKTYCZNA
„FOLIA LITTERARIA POLONICA”

Barbara Bogotębska, Marzena Woźniak-Łabieniec

RECENZENT

Andrzej Staff

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Bogusław Pielat

REDAKTOR TECHNICZNY

Jolanta Kędzierska

KOREKTOR

Dorota Stępień

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁA

Barbara Grzejszczak

© Copyright by Adam Mazurkiewicz, 2007

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
2007

Wydanie I. Nakład 200 egz.
Ark. druk. 18,0. Papier kl. III, 80 g, 70 × 100
Zam. 156/4122/2007. Cena zł 27,–

Drukarnia Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

ISBN 978-83-7525-117-3

*Sporządzenie młota na Science Fiction nie było moim zamiarem,
toteż negatywny bilans tej książki zaskoczył mnie samego.*

(Stanisław Lem, Fantastyka i futurologia)

Rodzicom

Spis treści

Wstęp	7
-----------------	---

Wśród nurtów, konwencji, stylów

Wprowadzenie	23
1. Wytaczanie nowych granic gatunku	26
2. Reinterpretacje (pozornie) wyeksploatowanych tematów	54
3. Między <i>social fiction</i> a fantastyką polityczną	71
4. „Przyszłość stająca się dziś”. O zjawisku tzw. fantastyki bliskiego zasięgu	104
5. O tzw. fantastyce skandalizującej	116
6. O ludycznym nurcie fantastyki naukowej	129
7. O grotesce fantastycznonaukowej	147

Zjawiska osobne

Wprowadzenie	165
1. Spiski Marcina W.	167
2. (Nie)docenione arcydzieło – Marek S. Huberath <i>Gniazdo światów. Wersja jedyna</i>	175
3. Pretendent do (fantastycznego) Parnasu? Rzecz o pisarstwie Jacka Dukaja	192
4. Cyberprzestrzeń po polsku	215
 Zakończenie	 238
Bibliografia	251
Nota bibliograficzna	270
Indeks nazw osobowych, tytułów utworów literackich i filmowych	271

Wstęp

Lata dziewięćdziesiąte rozpoczęły się od pełnych nadziei oczekiwań [...] oraz nasilających się zapowiedzi nadejścia czegoś odmiennego, wręcz pewnego rodzaju obietnic przełomu [...]. Oczekiwano powstania nowej literatury, wielokrotnie też ogłaszano jej zaistnienie [...]. Skończyło się na pogrózkach, apetytach, przymiarkach, przemieszczeniach pojedynczych akcentów, transformacjach połowicznych, retoryce Wielkiej Zmiany [...]. Mieliśmy [...] do czynienia z paradą pozorów¹

– konstatował z niejaką goryczą Piotr Śliwiński w zbiorze szkiców poświęconym najnowszej poezji. Trudno nie przyznać racji badaczowi, patrzącemu z perspektywy początku nowego wieku na nadzieje związane z ostatnią dekadą minionego i usiłującemu odpowiedzieć na pytanie, który z terminów jest bardziej adekwatny w odniesieniu do ówczesnej literatury – *przełom* czy *powrót*².

Zmiany, jakie zaszły w głównym nurcie literatury po roku 1989, odbiły się echem również w fantastyce naukowej, zwłaszcza że bywała ona w latach osiemdziesiątych dość często jedynie pretekstem do snucia rozważań na zgola niefantastyczne i bardzo współczesne tematy. Znamienny dla lat osiemdziesiątych w polskiej fantastyce był nurt *social fiction*. Utwory do niego przynależne dawały się czytać jako osadzona w przyszłościowych realiach kryptopolityczna powieść współczesna, badająca granice zniewolenia jednostki przez aparat władzy³.

¹ P. Śliwiński, *Przypadki z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 9.

² Tamże, s. 18–19.

³ Tak rozumiany nurt *social fiction* zbliża się do koncepcji współcześnie tworzonej powieści historycznej. Według Stanisława Cata-Mackiewicza powieści określane jako „historyczne” są jedynie próbą odtworzenia przeszłości, skazaną na anachronizm. Owa ich cecha wynika z faktu, że wyobraźnia pisarza kreuje przeszłość zwykle jako odpowiednik współczesności twórcy. Niemożliwe zaś jest odtworzenie mentalności czasów, w których została umieszczona fabuła utworu (S. Cat-Mackiewicz, *Odeszli*

Niebagatelną rolę w przemianie oblicza rodzimej fantastyki naukowej przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku odegrały liczne tłumaczenia utworów obcych (głównie z anglosaskiego obszaru językowego) – ukazały one czytelnikowi potencjał tkwiący w *science fiction*⁴. Jednocześnie – choć były to utwory najczęściej o nikłych walorach artystycznych (jakkolwiek nie brakło pośród nich dzieł dopracowanych warsztatowo i poruszających istotne kwestie cywilizacyjne) – wymuszały one na rodzimych twórcach fantastyki poszerzenie tematyki prezentowanych czytelnikowi utworów.

Traktując *science fiction* w kategoriach zjawiska kulturowego, należy zwrócić uwagę na fakt, że dzięki umieszczonemu w przyszłości czasowi akcji (dotyczy to szczególnie tzw. fantastyki bliskiego zasięgu), czytelnik zostaje postawiony wobec możliwości zmian społeczno-cywilizacyjnych, związanych z nadejściem „świata jutra”. Innymi słowy, fantastyka naukowa może współkształtować wyobrażenia o przyszłości, uświadamiając zarazem odpowiedzialność współczesnych za czasy, które dopiero nadejdą⁵. Tymczasem stan faktyczny (o którym wszak powinniśmy stale pamiętać, jeśli nie chcemy, by rozważania zmieniały się w myślenie życzeniowe) ujawnia rozdźwięk

w zmierzch. Wybór pism 1916–1966, Warszawa 1968, s. 57). Mechanizm aktualizacji fabuły – zarówno powieści historycznej, jak i wywodzącej się z kręgu *social fiction* – należy do zagadnień związanych ze sferą komunikacji literackiej. Jeśli bowiem przyjąć, że autor (tak jak Paweł Jasienica w eseistycznych utworach prezentujących historię Polski) umieszcza wskazówki interpretacyjne, które odnoszą czytelnika do czasów mu współczesnych, to rolą odbiorcy jest owe sygnały zauważyć i zinterpretować. Prowadzić to może jednak do nieporozumień, skoro „w gorącym roku 1957 nawet w słynnej *Krótkiej relacji* Las Casasa, dotyczącej wyniszczenia Indian dopatrywano się aktualnych akcentów” (J. Tazbir, *Powieść historyczna lustrem współczesności*, [w:] tenże, *Od Haura do Isaury*, Warszawa 1989, s. 160).

⁴ Aby zobrazować relację edycji rodzimej i obcej fantastyki po roku 1990 podajmy następujące dane dla ostatniej dekady wieku XX:

Rok	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
Literatura polska	29	35	15	13	15	22	26	27	15	28
Przekłady	105	140	132	195	271	209	214	223	241	239

(dane opracowano na podstawie corocznych raportów autorstwa Wojciecha Se-
denki dla miesięcznika „Nowa Fantastyka” z lat 1992–2000).

Symptomatyczne dla obecności na rynku książki popularnej losy przekładów podaje (na przykładzie *Taboru do Vacares* Alistaira MacLeana) Przemysław Czapliński – zob.: P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 265–266.

⁵ Na ten temat zob.: A. Stoff, *Czy science fiction może pomóc w rozumieniu rzeczywistości?*, [w:] „*Metafizyczne*” w literaturze współczesnej, red. A. Koss, Lublin 1992, s. 57–77 (zwłaszcza s. 62–63, 65–66).

między zamierzonym a zrealizowanym: deklaracjom autorów, pragnącym tworzyć dzieła, poruszające istotną problematykę, najczęściej nie towarzyszy praktyka pisarska. Wydaje się znamienne, iż twórcy fantastyki naukowej popadają w dwie skrajności: albo kuszą obietnicą technologicznego raju, albo wygłaszają jeremiady na temat piekła, jakie gotuje sobie człowiek nieodpowiedzialnym rozwojem techniki⁶. W obu zaś przypadkach nad logiką kreacji biorą najczęściej górę odwołania do emocjonalnego stylu lektury.

Jednocześnie trudno odmówić *science fiction* popularności. Świadczy o niej nie tylko zorganizowany ruch miłośników tejże literatury (tzw. fandom)⁷. Znamienna jest również obecność *science fiction* na stronnicach uznanych magazynów krytycznoliterackich i kulturowych: jako przykład przywołajmy marcowy numer „Midrasz” z roku 2004 w całości poświęcony żydowskiej fantastyce naukowej⁸.

⁶ Tamże, s. 66.

⁷ Zjawisko fandomu warte jest bliższych analiz socjologicznych z uwagi na to, że stanowi swoisty fenomen społeczny. Mianem tym zwykło się określać społeczność miłośników, zwykle fantastyki, jako że to oni pierwsi użyli tego terminu. Zdaniem Ulfa Diederichsa (zob.: tenże, *Zeitgemässes – Unzeitgemässes*, [w:] *Triwialliteratur*, red. G. Schmidt-Henkel i in., Berlin Zachodni 1964, s. 117) pierwszym klubem (korespondencyjnym) miłośników *science fiction* był założony w roku 1929 International Scientific Association. Stowarzyszenie to miało własny organ prasowy, czasopismo „The Time Traveller”. Obecnie określane są tym mianem jednak również inne, mniej lub bardziej formalne, stowarzyszenia, np. zwolenników mangi i anime oraz RPG. Jako fandom określa się zwykle ludzi aktywnie uczestniczących w klubach, na konwentach organizowanych przez miłośników fantastyki oraz w internetowych dyskusjach. Jednocześnie zaś, co może prowadzić do pewnych nieporozumień, ten sam termin, pisany wielką literą, jest skróconym określeniem synonimicznym Związku Stowarzyszeń Fandomu Polskiego, tj. ogólnopolskiego związku klubów miłośników fantastyki (za: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Fandom>). Termin „fandom” nie doczekał się dotychczas polskiego odpowiednika anglojęzycznej nazwy. Zbigniew Fonferko, tłumacz pracy Very Graaf, poświęconej fantastyce amerykańskiej, proponuje termin „klub science fiction” (zob.: V. Graaf, *Homo futurus. Analiza współczesnej science fiction*, przekł. Z. Fonferko, Warszawa 1975, s. 39), jednak nazwa ta nie została przyjęta.

⁸ Decyzja o uczynieniu fantastyki tematem numeru jest tym bardziej – w przypadku „Midraszu” – znacząca, iż pismo to ma charakter społeczno-kulturalnego periodyku o wysokich ambicjach. Wraz ze „Słowem Żydowskim” odgrywa istotną rolę w życiu kulturalnym diaspory Żydów w Polsce. Świadczy o tym dobór tematów do numerów monograficznych (tragedia *Holocaustu*, współczesne stosunki polsko-izraelskie, recepcja dokumentów o zbrodni w Jedwabnem, tożsamość Żydów żyjących poza Izraelem). Tematyka artykułów, poświęconych żydowskiej literaturze fantastycznonaukowej, nie zawęża się do referowania treści utworów. Ilene Schneider, podejmując wątek żydowskiej fantastyki, aktualizuje w ten sposób pytanie o to, co oznacza „żydowskość” w literaturze, czy też szerzej – kulturze (zob. też, *Żydowska science fiction*, przekł. pp [Piotr Paziński], „Midrasz” 2004, nr 3, s. 11–12). Zaintere-

Wybierając określoną tendencję współczesności i rzutując ją w przyszłość, autorzy fantastyki naukowej tworzą wizję futurystyczną wprawdzie niekiedy mało wiarygodną, za to podaną w atrakcyjny dla czytelnika sposób. I tu właśnie – w owym prymacie gwarantującego komercyjny sukces czynnika akcji nad cywilizacyjną refleksją – należy upatrywać intelektualnej porażki *science fiction*. Merkantylnie nastawienie twórców fantastyki naukowej przyczyniło się do wypracowania niewielu, ale za to sprawdzonych rynkowo schematów. W efekcie, zamiast tworzyć myślowe modele zagadnień, przed którymi ludzkość może zostać (przynajmniej hipotetycznie) postawiona w przyszłości (epistemologiczne konsekwencje podboju Wszechświata, etyczne aspekty rozwoju technologicznego, problem odpowiedzialności uczonych za ich odkrycia, itp.) autorzy *science fiction* poprzestają najczęściej na ludycznym aspekcie dzieła literackiego.

W odniesieniu do omawianego tu nurtu literatury popularnej należy więc postawić pytanie: „Jakie wartości niesie z sobą lektura fantastyki naukowej?” Kwestia ta nie jest bynajmniej nowa. Na podobne pytanie odpowiedź usiłowała dać większość historyków, teoretyków i krytyków *science fiction*, jednakże specyfika badań literaturoznawczych sprawia, że warto podejmować kolejne próby⁹. Argumentem, może najbardziej oczywistym, za kontynuacją badań nad fantastyką naukową jest fakt powstawania nowych utworów w tej konwencji. Warto zbadać ich związek z tradycją *science fiction*, nowatorskie akcenty (o ile takie są); to, w jakiej relacji pozostają z rzeczywistością, jak wpływa na kreowaną wizję współczesność

sowania autorów szkiców nie zawężają się jedynie do problematyki w kręgu literatury tworzonej przez pisarzy pochodzenia żydowskiego: Konstanty Gebert szuka wątków antysemickich w cyklu powieści *Worldwar* amerykańskiego twórcy, Harry'ego Turtledove'a (*Przeciw ludzkości*, s. 17–18). Szczególnie cenne dla polskiego czytelnika są artykuły przybliżające mu utwory (najczęściej nie tłumaczone), których autorzy sięgają po wątki tradycji judaistycznej Belli Szwarzman-Czarnoty (*Jene Welt czyli żydowska fantasy*, s. 21–23) oraz Dawida Brykalskiego (*James Morrow czyli Święty zwiędzający piekło*, s. 24–25).

⁹ Wymieńmy przykładowo: R. Handke, *Czy fantastyka naukowa jest gatunkiem trywialnym?*, „Ruch Literacki” 1979, nr 2, s. 115–128; A. Smuszkiewicz, *Wstęp*, [do:] tenże, *Zaczarowana gra*, Poznań 1982, s. 7–13; A. Stoff, *Czy krytyka literacka ma jakieś obowiązki wobec science fiction?*, [w:] tenże, *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*, Bydgoszcz 1990, s. 269–272; tenże, *Czy science fiction może pomóc w rozumieniu rzeczywistości?*, [w:] „Metafizyczne” w literaturze współczesnej..., s. 57–77; A. Niewiadowski, *Wprowadzenie*, [do:] tenże, *Literatura fantastycznonaukowa*, Warszawa 1992, s. 13–60 (tu zwłaszcza *Kamienie milowe polskiej fantastyki naukowej*, s. 38–60); R. Klementowski, *Dlaczego fantastyka?*, [w:] tenże, *Modelowe boksowanie ze światem. Polska literatura fantastyczna na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Toruń 2003, s. 238–242.

autora. Innymi słowy, fantastyka wciąż rozwija się i refleksja badawcza powinna za tym rozwojem nadążać, tym bardziej że gruntownemu rozpoznaniu wcześniejszych epok (do lat osiemdziesiątych XX w.) nie towarzyszyła jak dotąd – z uwagi na znikomy dystans czasowy – próba ogarnięcia zjawisk fantastyki powstałej w ostatniej dekadzie ubiegłego wieku (nie mówiąc o utworach młodszych).

Czego więc od fantastyki naukowej oczekiwać i – w związku z tym – jaką, wobec ograniczoności tej konwencji, może pełnić ona funkcję we współczesnej kulturze? Trudno o pożytkach płynących z czytania *science fiction* mówić *an block*. A przynajmniej trudno mówić o korzyści innej niż rozrywka, większość bowiem utworów spod znaku „awantur w Kosmosie” powstało jedynie w celu dostarczenia jej amatorom specyficznej przyjemności lektury.

Andrzej Stoff, pisząc o powinnościach krytyki względem fantastyki naukowej, postulował zmianę perspektywy badawczej tej literatury – z ogólnogatunkowej na jednostkową¹⁰. Zmiana ta umożliwiłaby „rozliczenie” autorów z ich własnej twórczości i „pociągnięcie do odpowiedzialności” za poziom artystyczny. Jest to stanowisko – w odczuciu piszącego te słowa – jedyne tyleż rozsądne, co umotywowane aksjologicznie. Postawa taka ułatwia bowiem stworzenie listy utworów reprezentatywnych dla najnowszej *science fiction*. Aby było to jednak możliwe, należy zadać sobie pytanie, jak rozumieć pojęcie reprezentatywności. Czy reprezentatywne utwory będą równoznaczne z tymi, które wyznaczają „literacką średnią”? W tym przypadku należałoby jednak pominąć twórczość pisarzy dalece modyfikujących wzorzec gatunkowy, np. Jacka Dukaja lub Marka S. Huberatha. Jeżeli zaś za reprezentatywne uznamy te opowieści o „świecie jutra”, które żywo funkcjonują w obiegu lekturowym, są czytane i komentowane, być może należałoby większą uwagę poświęcić listom bestsellerów. Jak jednak w tym przypadku odróżnić opowieści „autentycznie” czytane od promowanych dzięki różnorodnym chwytom marketingowym? Czy np. promocja *Apokalipsy według Pana Jana* Roberta J. Szmidta na łamach „Science Fiction” wykreowała popyt na tę powieść, czy też odegrała jedynie rolę wspomagającą? Można też zastanawiać się, w jaki sposób na odbiór utworów Jacka Dukaja i Marka S. Huberatha mógł wpłynąć fakt, że były one opublikowane w prestiżowym Wydawnictwie Literackim.

Problem reprezentatywności (lub jej braku) przywoływanym utworów – niezależnie od zgłaszanych tu wątpliwości – ewokuje

¹⁰ Zob.: A. Stoff, *Czy krytyka ma jakieś obowiązki...*, s. 270–271.

kwestię kryteriów stosowanych do omawiania fantastyki naukowej¹¹. Czy mogą być one tożsame z wykorzystywanymi w odniesieniu do prozy wysokoartystycznej, skoro inna jest rola fantastyki w obiegu czytelnicznym?¹² Na specyficzne w nim miejsce *science fiction* wskazywał James Ballard, określający beletrystykę fantastycznonaukową mianem „literatury przezroczystej”, tj. istniejącej jedynie w świadomości jej miłośników. Ogół czytelników postrzega ją natomiast przez pryzmat stereotypów bądź też nie dostrzega jej istnienia w ogóle¹³.

Piotr Kowalski rozpatruje niechęć, by „odpowiednie dać rzeczy słowo” i spojrzeć obiektywnie na wartość dzieła, prezentowaną przez konkretny utwór fantastycznonaukowy, jako efekt kontaminacji dwóch ról: krytycznie nastawionego badacza i miłośnika fantastyki. Taki odbiorca nierzadko

miesza język swoich klubowych fascynacji i komentarzy pisanych z naukowym sztafagem; zbyt często bowiem zdarza się, iż badacze występują w [...] tych rolach jednocześnie, nie zawsze umiając nie pisać dla fanzinów, albo przynajmniej – nie ogłaszać artykułów naukowych, w których wciąż jeszcze brzmią tony żarliwych dyskusji toczonych w kręgu wielbicieli¹⁴.

Wzmiankowana przez Kowalskiego sytuacja dotyczy zwłaszcza czytelnika poszczególnych utworów. Wobec nich bowiem badacz,

¹¹ Sprawa ta wydaje się tym istotniejsza, że ocena dzieła sztuki – adekwatna do reprezentowanej przez nie wartości – wymaga uzmysłowienia sobie nie tylko występujących w nim wartości, lecz również potencjalnie dzięki niemu dostępnych (zob.: W. Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. W. Sawicki, W. Panas, Lublin 1986, s. 35).

¹² Potrzebę badania i poznawania literatury popularnej oraz pewne propozycje metodologiczne postulował m. in. Czesław Hernas (*Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Wrocław 1973, t. 1, s. 15–45); Anna Martuszevska (*Czym „ta trzecia” kusi badacza literatury*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 4. Prace z lat 1985–1994*, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1998, s. 269–282), Janusz Dunin (*Papierowy bandyta*, Łódź 1974; tu zwłaszcza rozdział *Śladami ginącego piśmiennictwa*, s. 15–22) i Janusz Maciejewski (prace zebrane w tomie *Obszary i konteksty literatury*, Warszawa 1998 – tu zwłaszcza szkic: „*Obszary trzeciej literatury*”, s. 56–67). Z prac najnowszych na uwagę zasługuje artykuł Piotra Kowalskiego *Sporne problemy w badaniach literatury popularnej* ([w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 325–347).

¹³ Opinia Jamesa Ballarda przywołana za: R. A. Ziemiakiewicz, *Ucieczka przed eskapizmem*, [w:] tenże, *Frajerzy*, Lublin 2003, s. 407.

¹⁴ P. Kowalski, *Sporne problemy w badaniach literatury popularnej*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy...*, s. 332.

pozbawiony możliwości operowania językiem metodologii naukowej i procedur badawczych, postawiony zostaje **przede wszystkim** jako czytelnik, nie zaś historyk lub krytyk literacki. W efekcie jego odczytanie utworu najczęściej podlega normom lektury właściwym dla publiczności, do której należy¹⁵. Nie można o tym ograniczeniu czytelnika – znawcy zapominać tym bardziej, że lektura czysto badawcza, uwzględniająca wyłącznie kryteria naukowego literaturoznawstwa jest ideałem – jak się zdaje – niemożliwym do osiągnięcia. Wszak czytanie zakłada intelektualne, ale też i emocjonalne zaangażowanie (Jan Błoński zauważa, że „romans z tekstem stymuluje wartościowania i emocjonalna wydolność publiczności”¹⁶). Jednakże w wielu wypowiedziach krytycznoliterackich dotyczących fantastyki, górę nad intelektualnym odczytaniem biorą emocje. W efekcie merytoryczną dyskusję zastępują osobiste wycieczki¹⁷. Pożądaną powściągliwość w tym zakresie można byłoby osiągnąć dzięki literaturoznawczej terminologii, ta jednak pozostaje hermetyczna dla wielu krytyków – pasjonatów, nie mających specjalistycznego przygotowania.

Innym, oprócz kwestii wartościowania, problemem jest również nieco manieryczny język krytyki literaturoznawczej, dotyczącej fantastyki. Dominuje w nim emocjonalizm i subiektywno-konfesyjny ton wypowiedzi¹⁸. Charakterystyczny jest on zwłaszcza dla uprawiających refleksję krytyczną „wewnętrzną”, tj. twórców *science fiction* lub jej miłośników, wyspecjalizowanych w omawianiu utworów fantastycznych. Współcześni krytycy nader chętnie używają też wielkich słów, pisząc o „mistrzu Lemie” i jego „Proroku” (tj. Jerzym

¹⁵ Na ten temat zob.: J. Sławiński, *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*, [w:] tenże, *Próby teoretycznoliterackie. Prace wybrane*. t. 4, red. W. Bolecki, Kraków 2000, s. 116–136.

¹⁶ J. Błoński, *Romans z tekstem*, „Teksty” 1974, nr 3, s. 8.

¹⁷ Ich autorzy nie wahają się przed dosadnością wypowiedzi. Jako przykład tak rozumianej pseudokrytyki, zacytujmy słowa Jacka Piekary, który – oceniając kondycję rodzimej fantastyki po roku 1989 – zauważa: „Jest kilku ludzi, którzy mogą jeszcze napisać coś interesującego. Marek Oramus, mimo że jest człowiekiem leciwym i ma cokolwiek zmurszały mózg [...]. Poza Markiem może Feliks W. Kres, Dębski czasem pokazuje klasę” (*Narażamy się – z Jackiem Piekara rozmawia Dariusz Zientalak jr.*, „Voyager. Almanach Grozy i Fantastyki”, zima 1992/1993, nr 5, s. 106).

¹⁸ Znamiennym przykładem takiego manieryzmu jest szkic Macieja Parowskiego, w którym omówiona została sytuacja rynkowa współczesnej fantastyki (tenże, *Fantastyka i reszta świata*, [w:] *Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*, oprac. D. Nowacki, K. Uniłowski, Katowice 2003, s. 136–144). W konkluzji Parowski stwierdza, że „fantastyka na salonach nie jest notowana zbyt wysoko” (tamże, s. 144), zarzucając krytyce nepotyzm. Jednakże po lekturze owego szkicu trudno nie oprzeć się wrażeniu, iż przyczyną niechęci krytyki do *science fiction* jest nie tyle miałość problemowa tej literatury, co właśnie język jej popularyzatorów.

Jarzębskim)¹⁹ bądź stosują modne obecnie metodologie (głównie wywodzące się z myśli postmodernistycznej) w sposób bezrefleksyjny, nie bacząc, czy są one adekwatne do utworów literackich badanych za ich pomocą²⁰. Wypowiedzi te należy traktować ze szczególną ostrożnością – tym większą, że często znamienne jest dla nich brak kompetencji badawczych. Znajduje on wyraz nie tylko w niedostatku językowej precyzji, zastępowanej fraternizacją z odbiorcą na poziomie stylu lub napastliwym tonem wypowiedzi, lecz również w zbyt małym dystansie do omawianego utworu²¹. Owe właściwości krytyki „wewnętrznej” można rozpatrywać – z perspektywy psychologii odbioru – jako funkcję cech wirtualnego odbiorcy fantastyki naukowej. Jakkolwiek nie prowadzono w tym zakresie dokładnych badań socjologicznych, można założyć, iż czytelnikami *science fiction* są osoby młode. Aby znaleźć z nimi wspólny język, recenzenci nie wahają się przed odwołaniami do slangu młodzieżowego. Oczywiście sformułowane powyżej zarzuty nie oznaczają, że nie będziemy korzystać z dorobku krytyki „wewnętrznej”. Należy jednak mieć świadomość, czym owa krytyka jest i jaki charakter mają jej związki z literaturą fantastyczną (rzecz bowiem dotyczy nie tylko *science fiction*, lecz również *fantasy* i fantastyki grozy). Z tego względu, a także pragnąc zachować klarowność wyводу, staramy się raczej omawiać przywoływane wypowiedzi, krytycznie podchodząc zarówno do ich języka, jak i *meritum* problemu, który poruszają²².

¹⁹ Z profesorem Jerzym Jarzębskim rozmawia Maciej Parowski – O Lemie z jego prorokiem, „Czas Fantastyki” 2005, nr 3, s. 3–9.

²⁰ Przykład może stanowić tu przywołanie myśli gnostycznej do interpretacji przez jej pryzmat twórczości Jacka Dukaja. Mamy tu na myśli szkic Grzegorza Rogaczewskiego *Odczytywanie światów Jacka Dukaja*, <http://dukaj.fantastyka.art.pl/recenzje/Rozne1gr.html>.

²¹ Swoistą listę potknięć logicznych i stylistycznych publikuje redakcja „Informatora Gdańskiego Klubu Fantastyki” w jednym z numerów pisma – zob. *Kwestie egzystencjonalne i inne krawężniki*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2004, nr 178, s. 10–12.

²² Dodajmy, że jeszcze większy chaos terminologiczny i pojęciowy wprowadzają czytelnicy nie mający ambicji krytycznych, lecz wypowiadający się na łamach pism w rubrykach gromadzących listy nadchodzące do redakcji. O tym, jak niekiedy kuriozalna może być zawarta w nich recepcja utworu fantastycznonaukowego, świadczą pochlebne głosy po publikacji *Noteki 2015* Konrada T. Lewandowskiego. Według wypowiedzi jednego z autorów zamieszczonych listów rzeczony utwór może służyć kształtowaniu postaw patriotycznych. Z uwagi na specyfikę języka autora tej tezy, przytaczamy ją – z niewielkimi skrótami – zachowując oryginalną pisownię: „To opowiadanie zamienia czytelnika w obłok gazu, a następnie tworzy z tej chmurki rasowego patriotę. >>NF<< kupiłem w drodze do szkoły. Na pierwszej lekcji [...] zacząłem czytać. [...] Gdyby nie osoba nauczyciela, wstałbym i zaczął śpiewać

Dodatkowo obraz rodzimej fantastyki scjentystycznej zaciemnia chaos aksjologiczny, będący odzwierciedleniem utraty wartości w dobie postmodernistycznego relatywizmu. Efektem owego aksjologicznego zagubienia są m. in. niejasne kryteria oceny dzieła literackiego bądź próby unikania sądów wartościujących. Trudno w tej sytuacji za pocieszające uznać słowa Michała Głowińskiego, iż „historyk literatury mówi o wartościach nawet wówczas, gdy o nich nie mówi [...] i wtedy, gdy wcale sobie tego nie uświadamia”²³. Brak zwerbalizowanych i konsekwentnie egzekwowanych kryteriów oceny może skutkować w dwojaki sposób: z jednej strony nie brak jest wypowiedzi krytycznie oceniających dorobek fantastyki *an block*, z drugiej zaś – zwłaszcza ze strony krytyki „wewnętrznej” – można wyczuć akceptację tworzenia czegokolwiek pod szyldem *science fiction*. Czymże bowiem innym tłumaczyć notkę redakcyjną, umieszczoną pod opowiadaniem Andrzeja Drzewińskiego *Wróg Publiczny Numer Jeden*, w której można przeczytać, że jest to „tekst w modnej za granicą konwencji – szczypta fantastyki, uncja sensacji, dwa łuty humoru”²⁴.

Obie postawy są równie szkodliwe. W przypadku pierwszej podważony zostaje sens naukowej refleksji, druga natomiast prowadzi do zgody na artystyczną i myślową miałość. *Panaceum* zarówno na pełen krytycyzm, jak i podejście apologetyczne, mogłaby być sytuacja, w której precyzyjnie nakreślone oczekiwania byłyby konfrontowane z konkretnym utworem literackim, bez stosowania „taryfy ulgowej”.

I wreszcie ostatnia kwestia: znamienne dla refleksji literaturoznawczej, dotyczącej najnowszej *science fiction*, jest utożsamianie prób jej syntezy ze zbiorami streszczeń. Symptomatyczny dla owej tenden-

>>Mazurka Dąbrowskiego<<” (Ł. Świdoski, rubryka *Czytelnicy i „Fantastyka”*, „Nowa Fantastyka” 1995, nr 8, s. 2).

²³ M. Głowiński, *Wartościowanie w badaniach literackich a język potoczny*, [w:] tenże, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej. Prace wybrane*, red. R. Nycz, Kraków 1998, t. 3, s. 284. Zob. też sąd Romana Ingardena, na który powołują się René Wellek i Austin Warren: „Nie możemy analizować dzieła literackiego nie odnosząc go do pewnych wartości. Sam fakt uznania jakiejś struktury za >>literackie dzieło sztuki<< zakłada sąd wartościujący” (R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, przekł. M. Żurowski, Warszawa 1976, s. 201). Przypomnijmy, że w przywoływanym tu cytacie pojęcie „literackie dzieło sztuki” ma – zgodnie z intencją Ingardena – charakter opisowy, nie wartościujący.

²⁴ Anonimowa notka redakcyjna, „Voyager. Almanach Grozy i Fantastyki”, zima 1992/1993, nr 5, s. 95. Lektura opowiadania Drzewińskiego uzmysławia, iż wątkiem fantastycznym są w nim umiejętności prekognicyjne i zdolności do teleportacji protagonisty; sensacja – poszukiwania osoby odpowiedzialnej za podkładanie bomb, humor zaś ogranicza się do opisu przemieszczenia za pomocą woli kota i rzucenie go na plecy zamachowca.

cji jest szkic Tadeusza A. Olszańskiego, poświęcony refleksji nad wątkami tradycji religijnej w najnowszej fantastyce²⁵. Jego autor ogranicza się do referowania treści kilku utworów i nader ogólnikowej tezy, nie popartej wnioskami płynącymi z analizy przykładów. Staramy się tego błędu uniknąć, choć w niektórych partiach wywodu zdecydowaliśmy się na dokładniejszą analizę wybranych utworów, mających stanowić egzemplifikacje opisywanego procesu lub zjawiska.

Propagatorzy najnowszej fantastyki naukowej, nie tylko polskiej, często sięgają do nowego medium przekazu, jakim stał się obecnie Internet. Publikowane w nim recenzje i krótkie szkice (często o charakterze krytycznoliterackim) nie mają najczęściej znaczących walorów poznawczych czy naukowych. Są jednakże specyficznym świadectwem recepcji utworów, tym wartościowszym dla badacza (nie tylko dla krytyka i – w przyszłości – historyka literatury, lecz również socjologa czytelnictwa), że oddają lekturowe fascynacje ich twórców, którzy publikują swe przemyślenia „z potrzeby serca”. Podobnie interesujące (i – jak się wydaje – pouczające) jest śledzenie refleksji związanej z *science fiction* na stronach internetowych magazynów, np. „Esensji” bądź „Złotego Globu”²⁶. Z tego względu uznaliśmy za stosowne sięgnąć do zasobów sieci internetowej, przywołując zamieszczone w niej refleksje.

Niniejsza praca nie zamierza wyczerpać w pełni problematyki, jaką niesie ze sobą polska fantastyka przełomu XX i XXI w. Autor starał się jedynie nakreślić główne tendencje rozwojowe, dające się zaobserwować w najnowszej *science fiction*, które stanowią o jej obecnym charakterze.

Dziwić może brak ustaleń terminologicznych zawężających rozumienie terminu „fantastyka naukowa”. Istotnie, niejaka tradycja stało się już, że autorzy opracowań dotyczących fantastyki naukowej podają własną jej definicję. Aby nie powielać niejednokrotnie i przy różnych okazjach powtarzanych ustaleń, przyjmijmy – na potrzeby niniejszej pracy – iż mianem *science fiction* określać będziemy **konwencję literacką, której wyróżnikiem jest *quasi*-naukowo motywowana** (patrząc z perspektywy czytelnika) **nierzeczywistość**. Zainte-

²⁵ T. A. Olszański, *Wątki religijne w najnowszej fantastyce polskiej*, „Czas Fantastyki” 2005, nr 2, s. 16–19.

²⁶ Pierwsze z tych pism (mające adres internetowy: <http://www.esensja.pl>), redagowane przez Konrada Wągrowskiego i Artura Długosza, ukazuje się regularnie od października 2000 r. Drugie pismo (www.zlotyglob.pl), redagowane przez Eugeniusza Dębskiego, zakończyło szybko swą działalność, jednak archiwalne numery można znaleźć pod podanym tu adresem internetowym.

resowanych teoretycznymi dywagacjami na temat ontologii *science fiction* odsyłamy do pracy Very Graaf *Homo futurus*, gromadzącej w iście antologiczny sposób różne definicje fantastyki naukowej²⁷, oraz do odpowiednich haseł w *Leksykonie polskiej literatury fantastycznonaukowej*²⁸.

Przegląd najnowszej twórczości fantastycznonaukowej celowo rozpoczynamy rokiem 1990, a nie 1989. Datę tę należy bowiem traktować raczej symbolicznie, nie zaś jako wyznaczającą faktyczny początek nowych tendencji w *science fiction*. Zarazem jednak jest to czas publikacji *Dnia drogi do Meorii* Marka Oramusa – powieści stanowiącej podsumowanie dotychczasowej formuły fantastyki socjologicznej, dominującej od końca lat siedemdziesiątych wieku XX. Wykorzystywane przez Oramusa schematy fabularne podporządkowane zostały, co znamienne, estetyce groteski. Owo „rozprawienie się” z mitem państwa represyjnego poprzez *reductio ad absurdum* może potwierdzać niewystarczalność dotychczasowych sposobów ukazywania zagrożeń totalitaryzmem.

Datę końcową wyznacza czas publikacji zebranych tu szkiców i świadomość ugruntowania nowych tendencji w twórczości fantastycznonaukowej pierwszej połowy obecnej dekady. Ponadto należy pamiętać, że specyfiką procesu historyczno-literackiego jest ciągłość, toteż wszelkie podziały muszą (z racji tejże cechy) nosić znamiona sztuczności. Jakkolwiek bowiem można wyodrębnić cechy charakterystyczne dla danego okresu i na ich podstawie zarysować jego granice, to bezwzględne stosowanie periodyzacji historycznej musi prowadzić do nieporozumień. Wszak konkretne daty to jedynie przybliżone, często nawet umowne granice epok kulturowych. *De facto* bowiem granice te są rozciągnięte w czasie. Wyznacza je nie tyle pojedynczy fakt historycznoliteracki, ile raczej ich szereg, prowadzący do kondensacji jednolitych tendencji literackich występujących w chronologicznej bliskości²⁹.

Każdy z rozdziałów jest osobnym, zamkniętym koncepcyjnie szkicem, omawiającym wybrane zagadnienie. Oczywiście koresponduje on z innymi (jako całość współtworzą wszak panoramę szerszego zjawiska – w tym przypadku polskiej fantastyki naukowej powstałej w latach 1990–2004), jednak może być czytany również osobno. Zabieg

²⁷ V. Graaf, *Homo futurus*, przekł. Z. Fonferko, Warszawa 1975, s. 9–18.

²⁸ A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, hasło: *Fantastyka* (s. 269–276); hasło: *Fantastyka naukowa* (s. 282–284).

²⁹ Por.: M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1991, s. 470.

ten pozwala na utrzymanie klarowności wyводу, a jednocześnie zarysowanie możliwych kontekstów interpretacyjnych. Pragnąc oddać możliwie pełny obraz rodzimej fantastyki naukowej, autor pośród przywoływanych tytułów umieścił – oprócz dzieł o niekwestionowanych wartościach artystycznych – utwory niedopracowane stylistycznie i literacko wtórne. Ich obecność usprawiedliwia jednak fakt, że współtworzą one panoramę literatury fantastycznonaukowej przełomu XX i XXI w., a ich pominięcie doprowadziłoby do stworzenia obrazu zafałszowanego. Poza tym prawidłowością literatury popularnej (a do niej należy fantastyka naukowa³⁰) jest różny poziom utworów, które – w myśl oczekiwań czytelnika – dostarczać mają przede wszystkim rozrywki.

Trudno od *science fiction* oczekiwać rozważań psychologicznych lub egzystencjalnych, nie taka jest bowiem jej rola w obiegu czytelnictwym. Jeśli więc mianem fantastyki naukowej sygnowane są utwory ambitne poznawczo lub o wysokich walorach literackich (np. twórczość Stanisława Lema, *Robot* Adama Wiśniewskiego-Snerga, powieści Jacka Dukaja), to stanowią one raczej wyjątki niż normę. Należy o tym, czytając fantastykę naukową, pamiętać.

Niniejsza praca podzielona jest dychotomicznie: pierwsza jej część, zatytułowana *Wśród nurtów, konwencji, stylów* daje przybliżony obraz syntezy najnowszej rodzimej twórczości fantastycznonaukowej; druga – *Zjawiska osobne* – prezentuje realizacje wykraczające w sposób wyraźny poza stworzoną w części pierwszej sieć typologiczną *science fiction*. Zdecydowaliśmy się tu umieścić szkic o fantastyce cyberpunkowej, jej bowiem twórcy korzystają z tradycji *science fiction* w sposób odmienny od autorów, których przywołujemy w części pierwszej. Jeśli zaś cyberpunk określany jest mianem fantastyki naukowej, czynione jest to niejako „siłą inercji”, nakazującej niegdyś w ten sam sposób nazywać np. fantastykę psychologiczną tworzoną w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wieku XX przez Andrzeja Żimniaka³¹.

Ujęcie tematu znajduje odzwierciedlenie w kompozycji pracy. Wybór dominant charakterystycznych dla fantastyki naukowej omawianego tu okresu, jakkolwiek naznaczony arbitralnością, stanowić ma w zamierzeniu autora próbę ogarnięcia różnorodności zjawisk, sygn-

³⁰ Na ten temat zob.: *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, hasło: *Literatura popularna*, s. 212; hasło: *Literatura fantastycznonaukowa*, s. 210.

³¹ Na temat tego autora zob.: A. Mazur, *Kreacja bohatera science fiction w twórczości Andrzeja Żimniaka*, <http://zimniak.art.pl/29-2mazur-main.html>; M. Śniedzińska, *Postać literacka w fantastycznej twórczości Andrzeja Żimniaka*, <http://zimniak.art.pl/29-1sniiedz-main.html>.

wanych wspólnym mianem *science fiction*. Obrana metoda zaowocowała niejednorodnością kryteriów podziału, wśród których z genologicznym (obraz fantastyki *punk* i *dark future*) sąsiaduje tematyczne (uwagi w związku z prezentacją *political fiction*) i estetyczne (odnoszące się do groteski jako swoistej techniki kreacji świata przedstawionego utworu).

Owa niejednorodność wynika z faktu, że niniejszy zarys najnowszej polskiej fantastyki naukowej nie dąży do stworzenia jej wyczerpującego obrazu. Nie takie jest jego zadanie: praca ta bowiem ma być jedynie rekonesansem i próbą wstępnego uporządkowania zjawisk, które czytelnik *science fiction* może zaobserwować w trakcie lektury najnowszej twórczości spod znaku „świata jutra”. Świadomość jej charakteru i wynikających z niego ograniczeń nakłada na odbiorcę rolę tego, który ostatecznie rozpozna i oceni prezentowane zjawiska. Badacz nie może go w tym wyręczyć, podobnie jak niezdolny jest (ale też i nie powinien mieć tej możliwości) do odpowiedzi na pytanie o korzyści, jakie czytelnik wyniesie z lektury proponowanych mu utworów. W zamian może natomiast (jak czyni to autor niniejszego opracowania) zaproponować różne sposoby odczytania, zwrócić czytelniczą uwagę na istotne z różnych względów utwory lub związane z nimi polemiki. Innymi słowy, może być przewodnikiem, lecz nie wyręczy czytelnika w jego lekturowych potyczkach i peregrynacjach³².

Właśnie z uwagi na przeglądowy charakter pracy, miejscami zmieniającej się w wypowiedź krytycznoliteracką, dołączono do niej zestawienie bibliograficzne omówionych utworów. Jego celem jest nie tylko ułatwienie lektury poprzez podanie wskazówek bibliograficznych, lecz również próba stworzenia swoistej propozycji listy utworów reprezentatywnych dla omawianego w pracy okresu³³. Za wcześniej, by

³² Tak rozumianą powinność literaturoznawcy w stosunku do czytelnika można odnaleźć na kartach *Literatury polskiej 1976–1998*. Jako że jest ona bliska również autorowi tej pracy, pozwalamy sobie ją tu przywołać.

³³ Celowo używamy formy opisowej, nie chcąc przywoływać pojęcia kanonu. Termin ten jest bowiem mocno nacechowany aksjologicznie. Świadczy o tym jego definicja, pomieszczona na łamach *Słownika terminów literackich*. Według jego autorów kanon to „zespół dzieł uznawanych w obrębie danej kultury narodowej za najwybitniejsze i najwartościowsze, przekazujące w sposób doskonały żywotne w niej wartości, idee i przekonania i jako swoista całość [...] [kanon] odpowiada wyobrażeniom o tym, co z estetycznego punktu widzenia najcenniejsze, co jest czynnikiem zapewniającym kulturową ciągłość” (M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Warszawa 1998, wyd. III zmienione, s. 234, hasło: *Kanon*). Nie brak oczywiście wśród miłośników fantastyki dyskusji zmierzających do stworzenia „kanonu *science fiction*”. Pierwszą próbę podjął Marek Oramus, który wraz z Lechem Jęczyńskim i Wojciechem Sedeńko, na łamach

wyrokować, które z nich wejdą na stałe do historii polskiej literatury fantastycznonaukowej. Doraźność i publicystyczny charakter wielu przywoływanych w pracy utworów skazuje je raczej na efemeryczny żywot „arcydzieła jednego sezonu” (stosujemy to określenie, świadomi jego oksymoronicznego charakteru). Niemniej jednak warto o nich pamiętać, współtworzą bowiem panoramę rodzimej fantastyki naukowej przełomu XX i XXI w.

*

* *

Praca ta nie powstałaby bez rozmów z jej pierwszymi Czytelniczkami – Danutą Mazan i moją Żoną, Alicją Mazan-Mazurkiewicz. Zawdzięczam Im więcej niż potrafię to wyrazić. Ich wątpliwości i uwagi stały się – wraz z sugestiami Recenzenta, prof. Andrzeja Stoffa – inspiracją dla przemyślenia od nowa wielu kwestii. Z całego serca za to dziękuję.

Autor

„Nowej Fantastyki” (1997, nr 10, s. 69) ogłosił listę stu powieści najbardziej reprezentatywnych dla literatury fantastycznonaukowej („Nowa Fantastyka” opublikowała również odzew czytelników – zob.: „Nowa Fantastyka” 1998, nr 4, s. 74–75). Biorąc pod uwagę sygnalizowany tu zamiar Oramusa można założyć, że pojęcie kanonu ulegnie – w odniesieniu do fantastyki (czy też szerzej, literatury popularnej) – semantycznej leksykalizacji. W tym sensie możliwy jest do pomyślenia np. kanon fantastyki naukowej, baśniowej, grozy, ale też i kanon literatury sensacyjnej bądź romansu. Jednakże i w tym przypadku aksjologiczne konsekwencje użycia tego pojęcia zmuszają do rozważenia, czy jest ono adekwatne do zjawisk, które ma opisywać. Ponadto taka leksykalizacja, prowadząca *de facto* do stworzenia **kanonów** różnych tekstów kultury, gatunków i konwencji literackich w istocie „rozmywa” samo pojęcie kanonu. Skoro bowiem może być ich wiele, nie istnieje żaden „kanon naczelny”, scalający je w jedno. Niejako więc zostaje tym samym unieważniona definicja kanonu (więcej na ten temat zob.: P. Wilczek, *Kanon jako problem kultury współczesnej*, „Postscriptum” 2004, nr 2; 2005, nr 1, s. 72–82).

Wśród nurtów, konwencji, stylów

Wprowadzenie

Specyfiką literatury, niezależnie od jej poziomu artystycznego, jest to, że poszczególne dzieła tworzą swoście pojmowany system¹. Można w jego obrębie wyróżnić grupy utworów o zbliżonej tematyce lub sposobie prezentacji świata przedstawionego. Lektura współczesnej literatury w coraz większym stopniu prowadzi jednak do wniosku, iż unieważniane zostają ustalenia teoretyków. „Zagłada gatunków” (określenie Stanisława Balbusa²) przyczyniła się nie tylko do „rozmycia” podziałów tradycyjnej genologii, lecz również unieważniła dotychczasowe granice literackości (jako przykład podajmy modyfikację, jakim uległa formuła reportażu)³. Kwestia ta dalece wykracza poza problematykę niniejszej pracy. Warto jednak mieć świadomość tych przemian. Mogą one w przyszłości dotyczyć również fantastyki – zwłaszcza utożsamianej ze zbeletryzowanym eksperymentem myślowym.

W niniejszej części pracy – zgodnie z jej tytułem – nakreślamy swoistą sieć typologiczną, umożliwiającą orientację w tendencjach rozwojowych najnowszej polskiej fantastyki naukowej. Oczywiście zamiar ten nie jest równoznaczny z „unieruchamianiem” w siatce przywoływanych utworów. Zaproponowane podziały nie wykluczają

¹ Postrzeganie dzieł literackich jako jednostkowych realizacji określonego wzorca gatunkowego (i lektura przez pryzmat zgodności fabuły z zakładanym, na podstawie uprzedniej wiedzy czytelniczej, jej rozwojem) z pewnością jest bardziej wyraziste w przypadku obiegu popularnego. W obiegu wysokoartystycznym wyżej wartościowane są utwory oryginalne koncepcyjnie, nie powielające skonwencjonalizowanych i sprawdzonych (fabularnie, ale i marketingowo) wzorców.

² S. Balbus, *Zagłada gatunków*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 19–32. Przypomnijmy, iż określenie to nie oznacza w intencji Balbusa konstatacji, że niemożliwe jest dziś mówienie o gatunkach i rodzajach literackich. Owa „zagłada” polega na zacieraniu się granic między tradycyjnie pojmowanymi gatunkami z jednej strony, z drugiej zaś – na rozmyciu podziału na formy literackie i nieliterackie (zob.: tamże, s. 25).

³ Zob.: Z. Ziątek, *Wiek dokumentu*, Warszawa 1999.

się wzajemnie, lecz częstokroć nakładają się na siebie. Również lektura wielu pojedynczych utworów przekonuje, że nie można w odniesieniu do nich zastosować jednoznacznego klucza tematycznego lub problemowego. W przypadku zaś najciekawszych i najbardziej nośnych problemowo opowieści o „świecie jutra” (np. *Gniazda światów. Wersji jedynej* Marka S. Huberatha lub *Innych pieśni* Jacka Dukaja) klucz tematyczno-problemowy zawodzi. Uwaga ta nie oznacza jednakże, że jest on nieprzydatny; przeciwnie: umożliwia ogarnięcie bogactwa twórczości fantastycznonaukowej, wprowadzając podziały oparte na dominantach tematycznych lub problemowych poszczególnych utworów.

Ze względu na bogactwo problematyki, jaką można byłoby poruszyć w związku z przekrojową prezentacją *science fiction* (nawet, gdyby ograniczyć przedział czasowy wyłącznie, jak w tym przypadku, do fantastyki najnowszej), konieczna jest selekcja opracowywanego materiału. Z tego względu wybraliśmy najbardziej charakterystyczne nurty problemowe fantastyki omawianego w pracy okresu, pomijając np. tzw. fantastykę *punk*. Wzmiankowane tu zjawisko uobecnianie bywało jedynie tylko w pojedynczych utworach, które nie tworzyły osobnego nurtu. Działo się tak być może dlatego że fantastyka *punk*, poruszająca tematy stanowiące dotychczas kulturowe tabu, była – mimo radykalizmu przesłania – artystycznie i myślowo pusta. Nie wносиła niczego nowego do osiągnięć polskiej fantastyki naukowej, prócz prób epatowania okrucieństwem i skatologią. Brak perspektyw na pogłębienie tematyki sprowadził ją na literackie manowce.

Za reprezentatywną dla tej stylistyki można uznać nowelę Jacka Sierpińskiego *Jestem księciem Mahagun*. W utworze tym, podobnie jak w *Czy to pan zamawiał tortury* Eugeniusza Dębskiego (pochodzącym z roku 1987) człowiek został zredukowany do cielesności. Tytułowy bohater, będący zarazem pierwszoosobowym narratorem, to istota żyjąca wśród ludzi, różniąca się jednak od nich anatomią. Własne potrzeby zaspokaja dzięki cierpieniu ofiar, na które wybiera wegetujących w slumsach Mahagun. Sierpiński nie szczędzi czytelnikowi opisów okrucieństwa:

wciągamy obdartusa do samochodu [...]. Powoli, ruchem grzechotnika zbliżam się do wula [...]. jest narzędziem jednorazowym: to, co mi daje zadowolenie, jemu przyniosło obłęd. Gdy obudzi się, pobiegnie jak opętany i roztrzaska sobie głowę o mur albo wpadnie do rzeki. Oszczędzę mu tego [...]. Geta nie może się powstrzymać, wbija kris w martwe już ciało i przez chwilę wierci. Potem wyrzuca trupa z samochodu⁴.

⁴ J. Sierpiński, *Jestem księciem Mahagun*, „Nowa Fantastyka” 1991, nr 4, s. 47.

O ambiwalentnej recepcji fantastyki *punk* mogą świadczyć głosy czytelników, będące reakcją na inne opowiadanie utrzymane w tej stylistyce – *Wycieczkę* Piotra Górskiego. Oprócz zachwytów – głównie, choć nie jedynie – czytelników nastoletnich, redakcja opublikowała wypowiedź krytyczną, utrzymaną w napastliwym tonie:

Brawo, brawo!... Ale bić je sobie musicie sami. Ohydny tekst p. Górskiego „Wycieczka” jak kubeł pomyj wylaliście na Waszych Czytelników [...]. Kiedyś „Fantastyka” sięgała ku Przyszłości. Ku jakiej Przyszłości sięgacie Wy?⁵

Innym problemem, na który natknęliśmy się w trakcie selekcji materiału, był dobór bibliografii podmiotowej. Staraliśmy się bowiem uwzględnić nie tyle wszystkie utwory opublikowane w latach 1990–2004 (byłoby to niemożliwe i merytorycznie błędne), co raczej najbardziej reprezentatywne dla poruszanych kwestii. Z tego względu omawiając np. powieści Rafała A. Ziemkiewicza, pomijamy lub traktujemy marginalnie krótkie formy prozatorskie jego autorstwa. Najczęściej bowiem zawarte w nich rozważania stanowią powtórzenie lub skrótową wersję refleksji znanych czytelnikowi z kart powieści.

Nie uwzględniamy również utworów publikowanych wyłącznie w wersji elektronicznej, jakich wiele można odnaleźć w zasobach Internetu (dlatego nie omawiamy np. opowiadania Jacka Dukaja pt. *W Bibliotece*; dostępne na jego stronie autorskiej: [www.http://dukaj.fantastyka.art.pl-utwory/W Bibliotece.html](http://dukaj.fantastyka.art.pl-utwory/W%20Bibliotece.html), nie było dotychczas rozpowszechniane w wersji drukowanej)⁶.

Sygnalizowane w tej części tendencje są charakterystyczne nie tylko dla omawianego okresu; stanowią zarazem wyznaczniki rozwojowe *science fiction*. Wyodrębnione całości mają (zgodnie z założeniami przedstawionymi we *Wstępie*) umożliwić czytelnikowi zorientowanie się w bogactwie zagadnień poruszanych przez najnowszą polską fantastykę naukową.

⁵ Z. Mroziński, rubryka *Czytelnicy i „Fantastyka”*, „Nowa Fantastyka” 1995, nr 2, s. 2.

⁶ Stron internetowych, gromadzących twórczość pisarzy-amatorów, jest tak wiele, że trudno pokusić się o stworzenie ich wstępnej choćby bibliografii. Główna przyczyna trudności wynika z faktu, iż wiele z tych witryn funkcjonuje przez krótki czas. Nieomal codziennie pojawiają się też nowe adresy internetowe, pod którymi można zapoznać się z amatorskimi próbkami literackimi. Względnie trwałe są adresy internetowych periodyków, zamieszczających na swych łamach m. in. literaturę. Nawet bowiem jeśli zostały one zawieszone i nie ukazują się nowe numery, archiwalne można znaleźć za pomocą wyszukiwarek internetowych (takim pismem jest np. „VALETZ”, które można znaleźć na stronie [www.http://magazine.valetz.art.pl](http://magazine.valetz.art.pl)).

1. Wytyczanie nowych granic gatunku

Fantastykę naukową zwykło się postrzegać jako typ literatury niewerystycznej, przywołującej ustalenia nauk przyrodniczych i technicznych, które wykorzystywane są w niej instrumentalnie do pseudonaukowego motywowania zdarzeń fabularnych. Antoni Smuszkiewicz stwierdza wprost: „tradycyjna *science fiction* z reguły fantazjuje w obrębie nauk przyrodniczych i technicznych”¹.

Materialistyczna apologia kultu techniki, zawarta w pierwszych utworach Stanisława Lema (nie tylko w przywoływanych zazwyczaj przy różnych okazjach *Astronautach* i *Obłoku Magellana*, lecz również w opowiadaniach z tomu *Sezam* – zwłaszcza w *Topolnym* i *Czwartku*) wpłynęła – podobnie zresztą jak cała Lemowska wizja fantastyki naukowej – na wielu rodzimych twórców, reprezentujących różne pokolenia literackie (o trwałości owego wpływu może świadczyć fakt, że nie ogranicza się on do lat aktywności Lema jako beletrysty. Liczne świadectwa lektury tego autora można odnaleźć choćby w prozie Jacka Dukaja).

Jednocześnie sygnały technologicznego zaawansowania świata przedstawionego pozwalają na wyodrębnienie w rodzimej fantastyce naukowej odmiany, którą – na wzór terminologii anglosaskiej – można byłoby określić mianem *hard science fiction* (tj. fantastyki naukowej, wykorzystującej hipotezy i pojęcia z zakresu nauk przyrodniczych i technicznych, z równoczesnym kładzeniem nacisku na wiarygodność i merytoryczną poprawność tych twierdzeń²). Zostaje ona wzbogacona refleksją humanistyczną. Dodajmy, iż nie zawsze była ona zgodna z oczekiwaniami władz. Trudno wszak – niezależnie

¹ A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra*, Poznań 1982, s. 320.

² Zob.: A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 298, hasło: *Hard science fiction*. Warto zauważyć, że termin ten został wymyślony przez samych miłośników fantastyki naukowej (zob.: *The Encyclopedia of Science Fiction*, eds J. Clute, P. Nicholls, London 1994, s. 542).

od ich poziomu artystycznego – traktować publikowane w powojennej dekadzie utwory z kręgu literatury przyszłościowej³ jako ścisłą realizację postulatów stawianych odgórnie przez decydentów kultury beletrystyce, mającej za zadanie propagować (i dodajmy: prognozować) rozwój techniki⁴. Oczywiście, o czym poucza lektura np. powieści Zygmunta Sztaby *Giełda przestaje notować* lub Mariana Bielińskiego (*Bakteria 078*), zdarzało się, że artyzm w fantastyce realizmu socjalistycznego bywał zdominowany przez ideologię. Kiedy wraz z odejściem od socrealistycznego modelu kultury zmieniła się funkcja dzieła literackiego, zostały one zapomniane. Nie odpowiadały bowiem już wówczas na zapotrzebowanie czytelnicze.

Fantastyce, zwłaszcza zaś fantastyce naukowej, przypadła w nowej – stworzonej w myśl wytycznych z Komitetu Centralnego PZPR – koncepcji literatury rola szczególna. Według Hanny Kirchner

³ Utworów tych, zważywszy na klimat społeczny pierwszej powojennej dekady i zapotrzebowanie czytelnicze, było nadspodziewanie wiele. Wymieńmy chronologicznie najciekawsze:

1946 – S. Lem, *Człowiek z Marsa*;

1947 – A. Ziemięcki, *Schron na Placu Zamkowym*; R. Hussarski, *Szara pleśń*; Z. Sztaba, *Giełda przestaje pracować*; K. Wroczyński, *Bacność! A.R.7. Powieść o atomie*;

1948 – R. Hussarski, *Bitwa o ląd*;

1951 – S. Lem, *Astronauta*;

1953 – M. Michalska, *Ludzie z Zielonej Góry*;

1954 – S. Lem, *Sezam i inne opowiadania*; M. Bieliński, *Bakteria 078*;

1955 – S. Lem, *Obłok Magellana*.

Utwory te nie miały najczęściej istotnego wpływu na kształt obrazów „świat jutra”, tworzonych w następnych dekadach. Pośród owych, najczęściej zapomnianych, utworów drukowanych w pierwszej powojennej dekadzie wyjątkiem pozostaje beletrystyka Stanisława Lema, pod którego wpływem pozostawali pisarze nie tylko wzorujący się na jego pomysłach (jako przykład można podać Adama Hollankę, który w powieści *Katastrofa na „Słońcu Antarktydy”* rozwija zawarty na łamach Lemowskich *Astronautów* pomysł ogrzania biegunów), lecz również polemizujący z nim, jak Marek Oramus bądź Jacek Dukaj.

⁴ O tym, iż tak nakreślone oczekiwania wobec fantastyki naukowej nie pozostawały jedynie w sferze życzeniowej decydentów, świadczy kuriozalny list studentów uczelni warszawskich (IV roku matematyki UW i Kursu Magisterskiego Wydziału Łączności PW). Sformułowanym w napastliwym tonie zarzutom wobec twórczości Lema towarzyszył następujący komentarz: „naszym zdaniem powieści fantastyczne >>naukowe<< w stylu utworów Stanisława Lema nie tylko nie spełniają przeznaczonej im roli, ale są nawet szkodliwe, gdyż zatruwają umysły laików fałszywymi wiadomościami spreparowanymi li tylko dla sensacji (A. Empacher i in., *List do redakcji*, „Nowa Kultura” 1955, nr 7, s. 7 [rubryka *Korespondencja*]).

sedno sprawy leży w tym, aby była to fantastyka zgodna z zasadami realizmu socjalistycznego. [...] Chodzi o to, aby w fantazji, marzeniu nie przemycać pierwiastków wstecznej ideologii, idealizmu, aby marzenie związać z rzeczywistością, aby wprząc je w służbę twórczego działania⁵.

Deklaracje takie, jak powyżej przytoczona, zdawały się centralnym decydującym tym bardziej potrzebne, że nader często w ówczesnej literaturze fantastycznonaukowej, niejako na marginesie deklarowanych *explicite* fascynacji możliwościami techniki, odnaleźć można refleksję nad ceną płaconą za postęp. Tymczasem fantastyka miała – podobnie jak radzieckie utopie (np. *Mgławica Andromedy* Iwana Jefremowa) – ukazywać świetlaną przyszłość. Optymizm obrazów „świata jutra” po części był narzucony odgórnie, miał jednak źródło również w fascynacji technicyzacją życia. W kraju zrujnowanym przez wojnę propaganda socjalistyczna wykorzystywała odbudowę do ukazywania zalet nowego systemu, przedstawiając go jako nowoczesną alternatywę dla przedwojennego „zacofania”. Toteż wszelkie rozważania, będące nierzadko zakamuflowanym pytaniem o to, czy cena postępu nie jest zbyt wysoka, traktowane były z podejrzliwością. Aby uniknąć ewentualnych zarzutów o niezgodność twórczości z obowiązującą doktryną, autorzy *science fiction* poprzestawali najczęściej na mniej lub bardziej sprawnej warsztatowo rekombinacji stereotypów i kalk fabularnych.

Dopiero wraz z odejściem od socrealistycznego wzorca kultury zaczęły pojawiać się coraz śmielej utwory wykraczające poza zbeletryzowane ideologiczne deklaracje. Fantastyka zaczynała być wówczas postrzegana jako metaforyczny język mówienia o współczesności, nie tylko zaś jako sposób na propagowanie optymistycznych wizji jutra. W tym celu autorzy wprowadzali na łamy utworów problematykę filozoficzną bądź socjologiczną. Oczywiście sama jej obecność nie gwarantowała ważkości utworu. Trudno jednak w pełni zgodzić się z opinią Andrzeja Kołodyńskiego, według którego ułomność intelektualna i artystyczna fantastyki naukowej wynika nie tyle z nienadążania za rozwojem nauki, ile z braku wewnętrznego, artystycznego rozwoju. Zamknięcie zaś we własnych konwencjach sprawiało, iż rezonans społeczny *science fiction* ograniczał się jedynie do grupy jej miłośników⁶. Jakkolwiek bowiem część autorów fantastyki naukowej istotnie nie wykracza poza te konwencje, już początek lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku sygnalizował eksperymenty formalne, znamienne dla następnej dekady.

⁵ H. Kirchner, *Marzenie – organizator dziecięcego bohaterstwa*, „Nowa Kultura” 1952, nr 32, s. 10.

⁶ Zob.: A. Kołodyński, *Filmy fantastyczno-naukowe*, Warszawa 1972, s. 12.

Awangardowość ówczesnych rozwiązań fabularnych (za której swoisty symbol, a zarazem wyznacznik, należy uznać twórczość Adama Wiśniewskiego-Snerga, zwłaszcza zaś jego debiutancką powieść pt. *Robot*), nie sprowadza się do poszerzania granic tematycznych. Autorzy fantastyki naukowej – próbując znaleźć nowe środki ekspresji – dokonują poszukiwań formalnych poza konwencjonalną literaturą fantastycznonaukową. Ducha owej dekady przewartościowań i reinterpretacji można odnaleźć jeszcze w wydanej w roku 1980 powieści Wiśniewskiego-Snerga *Nagi cel*, odwołującej się do poetyki komiksu i środków wyrazu znamiennej dla filmu fabularnego⁷.

Proces eksperymentowania z formą literacką uległ stagnacji w latach osiemdziesiątych XX w., pod wpływem wydarzeń politycznych. Dominujący wówczas nurt *social fiction* dość często wykorzystywał elementy scenerii fantastycznonaukowej w sposób pretekstowy. Przeciwwagą dlań stała się twórczość *fantasy* – literatura pierwotnie jawnie apolityczna, o ludycznym charakterze⁸.

Prawidłowością mechanizmów kultury jest to, że nic nie pojawia się w niej niczym *Deus ex machina*. Wyraziste zjawiska bywają najczęściej efektem procesów skrycie obecnych w kulturze na długo przedtem, nim doszły do głosu⁹. Przeto, jeżeli możemy – patrząc z perspektywy czasu – określić lata dziewięćdziesiąte mianem „dekady *fantasy*”, oznacza to jedynie, że wyraziściej zarysowały się tendencje mitograficzne (mitologizujące?), nie zaś, iż literatura spod znaku „magii i miecza” pojawiła się *ex nihilo*. Oznacza również ekspansję *fantasy* i form pokrewnych jej w zakresie poetyki (horroru, opowieści mitycznych, po części realizmu magicznego) na obszary zarezerwowane dotąd – na mocy niepisanej tradycji – dla fantastyki naukowej.

Wraz z *fantasy* pojawiła się nieobecna od dłuższego czasu na czytelnicznym rynku literatura grozy. Oba nurty – zarówno *fantasy* (oraz narracja mityczna, do której owa „baśń współczesna” sięga nader

⁷ Zob.: A. Bernat, *Kto się nami bawi?*, „Nowe Książki” 1980, nr 17, s. 41.

⁸ Swoistym symbolem owej apolityczności *fantasy* zdaje się *Wiedźmin* Andrzeja Sapkowskiego (pierwodruk: „Fantastyka” 1986, nr 12), wykorzystujący strukturę fabularną westernu (na ten temat zob.: T. Stępień, *Fantasy po polsku*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, red. K. Pietrych, T. Cieślak, Kraków 2002, t. 2, s. 380–393). Oczywiście, nie brak również utworów *fantasy* inspirowanych refleksją społeczną autorów *social fiction*. Należą do nich m. in.: *Twierdza Trzech Studni* Jarosława Grzędowicza („Odgłosy” 1982); *Historia* Rafała Ziemkiewicza (*Rok 1984. Antologia współczesnej SF*, wyb. A. Szatkowski, Warszawa 1988); *Smok* Jacka Piekary („Fantastyka” 1984, nr 8); *Zabójca czarownic* Krzysztofa Kochańskiego („Fantastyka” 1984, nr 11); *Posłaniec* Andrzeja Drzewińskiego („Fantastyka” 1983, nr 6).

⁹ Zob.: P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 235.

chętnie), jak i horror – wzbogaciły rekwizytornię i poetykę *science fiction*. Zarazem jednak ich współobecność (by nie rzec: dominacja) w strukturach fantastyki naukowej uświadamiają jej zdolność do wewnętrznych przekształceń.

Oczywiście tendencje te nie oznaczają, iż współcześnie nie powstaje fantastyka naukowa pozbawiona pierwiastka irracjonalnego, oparta na prognozach rozwoju technicznego. O zapotrzebowaniu na nią dobitnie świadczy poczytność, jaką cieszą się choćby kolejne powieści Jacka Dukaja bądź przygody Owena Yeatesa – bohatera cyklu kryminałów fantastycznonaukowych Eugeniusza Dębskiego.

Ponieważ problematyka wzajemnych wpływów różnych poetyk z kręgu szeroko pojętej fantastyki może stanowić temat osobnej pracy, w dalszych partiach rozdziału skupimy się na analizie wybranych utworów, traktując je – *pars pro toto* – jako egzemplifikacje poruszanych kwestii.

Cybersmoki i technomagia – SF a/i *fantasy*

Aby uniknąć nieporozumień i nadmiernie skomplikowanych dywagacji terminologicznych, na potrzeby niniejszego szkicu mianem *fantasy* określać będziemy odmianę fantastyki kreującej obraz świata oparty na światopoglądzie mitycznym. Nie ma on motywacji scjentyistycznej (wyprowadzającej kształt przyszłości z przesłanek współczesności, co zachodzi w *science fiction*), ani irracjonalnej (ukazującej – jak w fantastyce grozy – ingerencję pierwiastka niesamowitości w mimetycznie kreowaną rzeczywistość). Nie jest to również świat baśniowy, „otwarty na rzeczywistość empiryczną, [z której] wylania przypadki i sytuacje niezwykle, ale jawnie pouczające i użyteczne”¹⁰.

Owo pewne niedookreślenie ontologiczne – sytuujące *fantasy* na pograniczu różnych nurtów twórczości sięgającej do różnorako motywowanej fantastyki – sprawia, iż „baśń współczesna”¹¹ w odczuciu jej czytelników odbierana jest jako twór synkretyczny. Wrażenie to nie

¹⁰ *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, red. A. Lam, A. Hutnikiewicz, Warszawa 2000, s. 161, hasło: *Fantasy*.

¹¹ Na temat związków tradycyjnej baśni i *fantasy*, które uprawomocniałyby określenie utworów spod znaku „magii i miecza” mianem „baśni współczesnej” zob.: G. Lason-Kochańska, *Baśń a fantasy – podobieństwa i różnice*, „Fantastyka” 1984, nr 9, s. 51–52; tamże, *Magiczne zwierciadła baśni i fantasy*, „Fantastyka” 1990, nr 2, s. 56–58; A. Fulińska, *Baśń, która ocala*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 29 (szkic dostępny na stronie internetowej: <http://www.sapkowski.pl/article.php?sid=6>).

jest zresztą, na co wskazuje praktyka czytelnicza, odległe od rzeczywistości; wystarczy wspomnieć o nurcie *science fantasy* (reprezentowanym w rodzimej literaturze choćby przez *Wiek żelazny* Stefana Warchała lub *Królową Alimor* i *Strażników Gór Nilghiri* Wojciecha Bąka i Tomasza Bochińskiego¹²) bądź *urban fantasy* (tu jako przykład można byłoby podać *Basztę czarownic* Krzysztofa Kochańskiego, *Herbatę z kwiatem paproci* Michała Studniarka lub cykl Andrzeja Pilipiuka, na który składają się powieści *Kuzynki*, *Księżniczka* i *Dziedziczki*).

Świat przedstawiony *fantasy* najczęściej prezentowany jest jako przeszłość (w stosunku do czasu lektury). Do wyjątków należą utwory prezentujące w tej konwencji świat niezwykle odległej przyszłości, w której na gruzach dawnego porządku, zniszczonego bliżej nieokreślonym (najczęściej atomowym) kataklizmem, zdołano odbudować feudalne struktury społeczne¹³.

Wzajemne inspiracje SF i *fantasy* nie ograniczają się jednakże tylko do demonstrowania wizji społeczności tworzonych w „postatomowym” świecie, zaś zjawiska **pozornie** należące ontologicznie do kręgu literatury *fantasy* znajdują racjonalne (a więc w duchu fantastyki

¹² W utworach tych – na co wskazuje ich nazwa genologiczna – połączone są elementy poetyki znamiennej dla *fantasy* i fantastyki naukowej. Niezwykle interesujący mariaż obu poetyk wykorzystał w *Ruchu generała* Jacek Dukaj. Nie należy jednakże, czytając *science fantasy* zapominać, iż *Ruch generała* to utwór stanowiący (podobnie zresztą jak cała twórczość Dukaja) raczej eksperyment, niż wyznaczający poziom tego typu beletrystyki.

¹³ W polskiej literaturze *fantasy* do takich utworów (powstałych jeszcze w latach osiemdziesiątych XX w.) można zaliczyć nowelę Stefana Warchała *Wiek żelazny* oraz *Królową Alimor* i *Strażników Gór Nilghiri* Wojciecha Bąka i Tomasza Bochińskiego. W obu utworach – *Wiek żelazny* i *Strażnikach Gór Nilghiri* można odnaleźć wspólne motywy, z których do najważniejszych należą:

1) motyw wędrówki – Maciek szuka skarbu mającego ocalić świat, Valkara zaś Rada wysłała do Strażników Gór z prośbą o obronę przed zagrażającą bandą Rachesów;

2) inwazja obcej rasy zakończona degrengoladą ludzkości do poziomu społeczeństwa feudalnego – w utworze Warchała był to Serg, w *Królowej Alimor* – Galaktydzi;

3) rozpad cywilizacji ludzkiej, wskutek przewrotów i walk, na małe społeczności, zwalczające się wzajemnie na wzór wczesnośredniowiecznych państw. Walki króla Wysp z Kennarem różnią się jedynie stopniem natężenia od walk staczanych przez Eldów i Rachesów;

4) odbudowa klanowo-stanowej hierarchii społecznej;

5) pozostałości technosfery, niegdyś wszechobecnej, po kataklizmie zaś zredukowanej do nielicznych artefaktów uznawanych powszechnie za przejawy manifestacji sił nadprzyrodzonych przez bohaterów obu utworów;

6) istnienie ostatnich przedstawicieli upadłych cywilizacji – Stefan i Chudzielec byli kosmonautami, podobnie jak Strażnicy Gór.

naukowej) wyjaśnienie. Ten sam mechanizm łączenia poetyk można odnaleźć w utworach, których akcja rozgrywa się w niedalekiej przyszłości (na tyle, by typologicznie dzieła te można było zaklasyfikować jako fantastykę bliskiego zasięgu). W *Myśliwych* Wiesława Gwiazdowskiego wysoce zaawansowana technologia i biostymulacje są tak doskonałe, że zaciera się granica pomiędzy nauką a cudem; między tym, co racjonalne, a tym, co można wytłumaczyć jedynie irracjonalnie (*notabene*, w podobny sposób irracjonalizm nawrócenia androidów wykorzystał również Wojciech Szyda w *Psychonautce*). Bohaterami utworu Gwiazdowskiego jest grupa płatnych zabójców działających na zlecenie bliżej nieokreślonej organizacji rządowej, która w ten sposób pragnie kontrolować przestępcze podziemie. Jedną z misji miało być morderstwo kobiety, organizującej nowy ruch religijny. Do przestępstwa nie dochodzi jednak, bowiem kontrolujące zachowania bohaterów implanty zawodzą, umożliwiając protagoniście podjęcie samodzielnej decyzji. Dawni zabójcy stają się apostołami nowej wiary, a jeden z nich deklaruje: „Dziś już nie jestem myśliwym. Dziś jestem łowcą ludzkich serc. I wiem, że uczyniłem dobrze, albowiem ta z postaci Boga, której służę, jest tą najpiękniejszą”¹⁴. Brak możliwości ontologicznego dookreślenia przyczyny awarii implantów, przywołuje na myśl słowa Arthura C. Clarke’a, którego zdaniem „dostatecznie zaawansowana technologia nieodróżnialna jest od magii”¹⁵.

Podobnie trudno w sposób jednoznaczny zaklasyfikować genologicznie *Córkę łupieżcy* i *Ruch generała* Jacka Dukaja. Schemat fabularny w ogólnym zarysie sugeruje trop wiodący do *fantasy*, mimo ultranowoczesnej scenerii fabuły. Ukazane w utworze technicystyczne rekwizyty nie mogą wszak służyć pomocą w genologicznej typologii i być argumentem za fantastycznonaukowym charakterem utworu w sytuacji, gdy podobne tło ma opowieść z kręgu *science fiction* i *science fantasy* lub *urban fantasy*. Synkretyzm gatunkowy tych opowieści zdaje się potwierdzać Dukaj w autotematycznej wypowiedzi, widząc w *Ruchu generała* utwór „opisujący podług reguł SF świat oparty na założeniach *fantasy*”¹⁶. Za interpretacją w duchu „baśni współczesnej” przywoływanych tu utworów, zwłaszcza *Córki łupieżcy*, przemawiałoby łączenie w niej technologii z wiarą w magię numerologii. W opowieści tej konstrukcja wirtualnego banku „zwykła się

¹⁴ W. Gwiazdowski, *Myśliwi*, „Nowa Fantastyka” 2000, nr 2, s. 56.

¹⁵ Opinia Clarke’a cyt. za: I. Asimov, *Magia i złoto. Eseje*, przekł. J. Kowalczyk, Poznań 2000, s. 7.

¹⁶ *Pisarz jest bardziej przeźroczysty*, z Jackiem Dukajem rozmawia Dawid Brykalski, [w:] D. Brykalski, *Rozmowy przekorne*, Warszawa 2003, s. 81.

zmieniać zgodnie z cyklami lunarnym i solarnym (pośmiertni są bardzo przesądni, sfery niebieskie i tajemne numerologie ciemnych matematyk rządzą Podziemnym Światem)”¹⁷. Jednakże w trakcie lektury czytelnik odkrywa coraz więcej elementów scenerii znamiennej dla fantastyki naukowej, okazuje się, że magia to nic innego, jak wysoce zaawansowana technologia.

Możliwości ukazywane przez Dukaja wykorzystują dwie powieści: Eugeniusza Dębskiego *Piektó dobrej magii* oraz Marka Utkina *Technomagia i smoki*. W obu utworach czytelnikowi zaprezentowany został świat fantastyki naukowej skonstruowany według schematu typowego dla *fantasy*; w obu też przypadkach, zarówno w powieści Dębskiego, jak i Utkina, niemożliwe jest rozdzielenie wpływów fantastyki naukowej i baśniowej na kreację świata przedstawionego. W *Pieckle dobrej magii* analogie między magią a techniką zostają wyrażone *expressis verbis*. Bohater utworu, usiłując zrozumieć świat, w którym przypadkowo się znalazł, stwierdza:

będąc dyletantem w sprawach fizyki, uważam, że Sayeftie [lud, u którego gościł – przyp. A. M.] mówiąc o sprego [wszechobecna siła, umożliwiająca modelowanie właściwości materii nieożywionej – przyp. A. M.] mają na myśli coś, co fachowcy nazwaliby ingerencją w budowę atomową świata. Tylko zmieniana na zawołanie struktura atomowa czy molekularna muru może [...] tłumaczyć fenomen znikania ścian czy przenikania przez nie wody. Już nie wspominam o wentylacji pomieszczeń, czy używaniu solidnych kamiennych estakad jako gumowych transporterów¹⁸.

Magia okazuje się, w myśl przywoływanych już słów Arthura C. Clarke’a, wysoce zaawansowaną technologią; tajemnicza kraina zagubioną w Kosmosie planetą, jej mieszkańcy zaś porywaczami, uprowadzającymi ludzi, by dzięki ich pomysłowości i zdolnościom powstrzymać degenerację swego gatunku. Elementy fabularne, znamienne dla *fantasy* zostają zrationalizowane.

Podobnie racjonalne, choć wykorzystane w inny sposób, są elementy konwencji „baśni współczesnej” w powieści Utkina. Z utworem Dębskiego, ale też (co znamienne) z tradycją *fantasy* łączy *Technomagię i smoki* czytelnicze odczucie, że właściwym kluczem interpretacyjnym będzie rozpatrywanie tego utworu jako „baśni współczesnej”. W świecie przedstawionym funkcjonują prawa magii, smoki, trolle i krasnoludy mają zaś ten sam status ontologiczny, co ludzie. Jest to zarazem jednak – podobnie jak w powieści Terry’ego Pratcheta *Nauka*

¹⁷ J. Dukaj, *Córka łupieżcy*, [w:] *Wizje alternatywne 4*, red. W. Sedeńko, Olsztyn 2002, s. 483.

¹⁸ E. Dębski, *Piektó dobrej magii*, Warszawa 1996, s. 160–161.

Świata Dysku – świat „magii unaukowionej”, w którym napędy ze smoków do smokochodów i kangochodów wykonywane są w specjalistycznych przedsiębiorstwach, magowie zaś dyskutują na temat możliwości istnienia światów równoległych językiem naukowych spekulacji, wzorowanych na teorii Hermana Minkowskiego i Alberta Einsteina, operując modelami matematycznymi. W powieści Utkina czarnoksiężnicy posługują się komputerami napędzanymi przez demony. Kiedy jedno z tych urządzeń przestało funkcjonować, protagonista miał okazję zajrzeć do środka, towarzysząc naprawiającemu je użytkownikowi:

wnętrze komputera nie było wypełnione kablami, płytkami drukowanymi z wlutowanymi mikrochipami i pudełkami zawierającymi napędy, lecz przypominało domek dla lalek [...]. Najniższa kondygnacja [...] była solidną piwnicą, w której ścianach tkwiły metalowe kółka; przez nie przewleczono łańcuchy, zakończone obejmami, zanitowanymi na kościach ramieniowych szkielecików małych gryzoni lub im podobnych zwierzaków. Piętro wyżej znajdowało się kilka kamiennych dysków, umieszczonych jeden na drugim. Przypominały [...] kamienie młyńskie w modelu wiatraka. Piętro ponad kamiennymi dyskami znajdował się bęben [...]. Był nieruchomy, na jego dnie zaś siedziały swobodnie dwa gryzonie w sukiennych czapeczkach i kamizelkach, pojadając jakieś orzechy [...]. Piętro ponad gryzoniami znajdował się przestronny gabinet, w którym stał skórzany fotel, ściany były zasłonięte aż po sufit półkami pełnymi książek, środek podłogi zaś zabazgrano wykresami, znakami i zarzucono kośćmi wróżebnymi. Z jednej ze ścian sterzczały zawiasy do klapy i blat z rolkami, na którym leżał złoty krążek, mniemany CD-ROM. Piętro ponad gabinetem znajdował się stryszek, pełniący rolę sypialni, do kandelabru zaś znajdującego się pośrodku sufitu przymocowana była linka z pętlą, która zaciskała się na szyi dziwnego stwora¹⁹,

odpowiedzialnego za „zawieszenie się” komputera.

Niejakim komentarzem do *Technomagii i smoków* mogą być umieszczone w powieści motta. Pierwsze z nich, przywołujące cytowane już tu słowa Artura C. Clarke’a o zależności między zaawansowaniem technologicznym a magią, zostaje uzupełnione adnotacją Utkina: *I odwrotnie*²⁰. Zmieniona formuła brzmiałaby w tym przypadku: „magię można bez trudu pomylić z wysoko rozwiniętą technologią”. *Technomagię i smoki* (oraz np. *Piekło dobrej magii* Dębskiego) można uznać za powieść, w której magia ulega zabiegom racjonalizatorskim w takim stopniu, że nie różni się niczym od nauki.

Swoista płynność granic między *fantasy* a *science fiction* przyczynia się do niemożności jednoznacznej identyfikacji obu nurtów twór-

¹⁹ M. Utkin, *Technomagia i smoki*, Warszawa 2002, s. 16–17.

²⁰ Tamże, s. 5.

czości fantastycznej. Podstawowe dotychczas kryterium odróżnienia „baśni współczesnej” (jak nieraz *fantasy* bywa nazywana) od fantastyki naukowej, polegające na odnalezieniu w świecie przedstawionym utworu elementów magii (czarów), przestaje być funkcjonalne i wystarczające. Tym samym, gdy technologii nie można odróżnić od magii, jej użytkownicy to magowie, dysponujący technicznymi „zaklęciami” i „urokami”. Znamienne stają się w tym kontekście słowa Grzegorza Rogaczewskiego, który – omawiając *Czarne oceany* Jacka Dukaja (a więc powieść, którą można byłoby zaklasyfikować jako *hard science fiction*) – pisze, iż protagonista:

sięga po moc Modlitwy, programu memetycznego pozwalającego wpływać na monady i ukierunkowywać zachowania ludzkich tłumów. Tak uzbrojony, sypiąc z palców „informatyczne uroki” i rzucając „informatyczne zaklęcia”, zwiera szeregi [...] armii marionetek [...] do walki przeciw agentom rządu²¹.

W wypowiedzi Rogaczewskiego uwagę zwraca sięganie po określenia kojarzone z magią („rzucając uroki”, „zaklęcia”) dla uzmysłowienia czytelnikowi obcości technologii świata przedstawionego utworu Dukaja.

Na marginesie rozważań nad związkami fantastyki naukowej i baśniowej warto zastanowić się nad jeszcze jedną kwestią: na ile łączenie magii i technologii to wyraz inwencji twórczej, na ile zaś świadectwo intelektualnej i artystycznej indolencji. Nader często bowiem przywoływanie czarów rekompensuje niedostatek pomysłowości autorów swoiście „kamuflowanej” (jak w przypadku *Technomagii i smoków* Utkina) odwoływaniem się do sfery irracjonalnej.

Strach (ir)racjonalizowany, czyli o związkach *science fiction* z powieścią grozy

W powojennej rodzimej literaturze popularnej sprzed roku 1989 trudno wskazać twórców fantastyki grozy. Wszak *Śledztwo* Stanisława Lema nie tyle odnawia, co reinterpretuje poetykę powieści gotyckiej. Przedwojenny dorobek Stefana Grabińskiego (zwłaszcza nowele) był wprawdzie wielokrotnie wznawiany w różnych wyborach i antologiach, jednak jego lektura i funkcjonowanie w obiegu czytelnicznym nie zaowocowały w polskim piśmiennictwie popularnym renesansem

²¹ G. Rogaczewski, *Odczytywanie światów Jacka Dukaja*, <http://dukaj.fantastyka.art.pl/recenzje/Rozne1gr.html> (podkr. A. M.).

horroru. Nie przyczyniła się do niego również realizacja w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku dwu nowel filmowych na podstawie utworów Grabińskiego, tj. *Ślepego toru* i *Pożarowiska*²² (wchodziły one w cykl filmów krótkometrażowych opatrzonych wspólnym tytułem „Opowieści niezwykle”²³). Do niejakiego ożywienia zainteresowań opowieściami grozy przyczyniły się na początku lat dziewięćdziesiątych XX w. publikowane w powstałych wówczas oficynach wydawniczych (głównie w Amberze i Phantom-Pressie) przekłady horroru z anglosaskiego obszaru kulturowego²⁴. Owa nie zawsze wartościowa artystycznie proza (np. utwory Guya N. Smitha, konstruowane według jednolitego schematu, sytuują się na pograniczu grafomanii) odniosła sukces komercyjny²⁵. Sprawilo to, że rodzimi twórcy życzliwiej spojrzeli na „opowieści z dreszczykiem”.

Jakkolwiek dość często zapomina się o tym, pomiędzy fantastyką naukową a literaturą grozy (jak i – oczywiście – *fantasy*) istnieją

²² Gwoli ścisłości dodajmy, iż przed wojną ekranizacji doczekało się inne opowiadanie – *Kochanka Szamoty* (Polska 1927, reż. L. Trystan, wyst.: H. Makowska, I. Sym, A. Maniecki, M. Halicz).

²³ Cyklowi temu, jako zjawisku wyjątkowemu w ówczesnej rodzimej kinematografii, osobną uwagę poświęca Andrzej Kołodyński w monograficznej pracy *Film grozy* (Warszawa 1970, s. 74–75). Przypomnijmy, że cykl ten stanowił ekranizacje opowieści wyłącznie polskich autorów, połączone wspólną ramą fabularną, pozwalającą na nieco żartobliwy dystans widza do prezentowanych mu wydarzeń: oto o północy w mieszkaniu samotnego literata (rolę tę odgrywa Kazimierz Rudzki) pojawiają się duchy, opowiadające mu o swych perypetiach za życia.

²⁴ Jednym z pierwszych twórców, którego prozę zaczęto przekładać był Graham Masterton (*Manitou, Zemsta Manitou, Wyklęty*). Wkrótce potem polskiemu czytelnikowi zostali przybliżeni m. in. Guy N. Smith (*Szatański pierwiosnek, Kajmany*, cykl *Kraby*), Stephen King (*Miasteczko Salem, Misery, Christine*), James Herbert (*Nawiedzony, Jonasz, Ciemność, Mgła*).

²⁵ Owo zjawisko „zachłystnięcia się” współczesną literaturą grozy Anita Has-Tokarz odczytuje jako reakcję na brak możliwości kontaktu z taką twórczością w okresie przed rokiem 1989 (zob. też, *Horror według Stephena Kinga i Grahama Mastertona. Studium o poetyce współczesnej powieści grozy*, „Literatura i Kultura Popularna”, red. T. Żabski, Wrocław 2002, t. 10, s. 127–128). Istotnie, rodzimemu odbiorcy, pragnącemu przeżyć chwile lekturowej „gry ze strachem” krajowe wydawnictwa proponowały jedynie klasykę powieści grozy: twórczość Józefa Ossolińskiego (*Wieczory badeńskie, czyli powieści o strachach i upiorkach*, oprac. i wstęp A. Małachowski, Warszawa 1970); Fredericka Marryata (*Okręt widmo*, przekł. M. Boduszynska-Borowikowa, Gdańsk 1973); Howarda P. Lovecrafta (*Zew Cthulhu*, przekł. M. Wydmuch, R. Grzybowska, Warszawa 1983). Do nielicznych zbiorów rodzimych „opowieści z dreszczykiem”, pisanych współcześnie, należy tom opowiadań Jerzego Siewierskiego *Sześć barw grozy* (Warszawa 1985). I w tym jednak przypadku czytelnik ma do czynienia ze stylizacją na gawędę rozgrywającą się przed wiekami. Toteż opowieści grozy, osadzone we współczesnych realiach – a takie proponowali anglosascy twórcy – zostały przyjęte w Polsce jako *novum*.

liczne relacje²⁶. Do podobieństw obu typów twórczości fantastycznej można zaliczyć:

1) występowanie sytuacji nieprawdopodobnych, niemożliwych do odnalezienia w sferze pozaliterackich doświadczeń czytelnika;

2) próbę wzbudzenia w odbiorcy strachu, który ma charakter tyleż fikcyjny, co ludyczny;

3) tworzenie wizji zburzenia porządku świata przez siły od człowieka niezależne;

4) sięganie po motywy z pogranicza współczesnej nauki.

Michał Kruszelnicki we wprowadzaniu wątków grozy do utworu fantastycznonaukowego upatruje świadectwa kryzysu wiary w postęp. Jednocześnie zaś nauka i postęp, mające istotny wpływ na ludzkie życie, znajdują według niego w horrorze własne, groteskowo sparodiowane, oblicze²⁷. Teza ta zdaje się jednak nadinterpretacją, nie znajdującą potwierdzenia w materiale literackim. W ostatniej dekadzie ubiegłego stulecia utworom o poetyce zbliżonej do założeń horroru – jako przykład podajmy nowelistykę Jerzego Nowosada i Tadeusza Oszubskiego – towarzyszy bowiem głównie zabawa konwencją, nie zaś wspomniana przez Kruszelnickiego konfrontacja utopijnej wizji postępu z jego możliwymi skutkami²⁸.

W owej „grze ze strachem” (a może: „grze w strach”?) elementy poetyki i bohaterowie literatury grozy wykorzystywani są pretekstowo, w sposób unieważniający ich funkcję w pierwotnym kontekście: nawiedzony dom z *Zanim noc* Jacka Dukaja, tytułowy upiór w *Upiorze z playbacku* Eugeniusza Dębskiego, elementy powieści okultystycznej w *Bajkowym problemie* Konrada T. Lewandowskiego bądź horroru

²⁶ Istnieją też oczywiste różnice:

1) w *science fiction* jednolitość ontologiczna świata przedstawionego zostaje zachowana w sposób bezwzględny;

2) interpretacja zjawisk w fantastyce naukowej ma pozór naukowości;

3) w literaturze grozy czytelnik styka się z sugestią nowej interpretacji świata pozornie mu znanego w myśl wykładni irracjonalnej;

4) fantastyka grozy odwołuje się do warstw psychiki związanych z podświadomością i emocjami, czego nie czyni konwencjonalna *science fiction*.

²⁷ Zob.: M. Kruszelnicki, *Oblicza strachu. Tradycja i współczesność horroru literackiego*, Toruń 2003, s. 88.

²⁸ Dodajmy, iż również w zebranych przez autora *Obliczy strachu...* przykładach dominuje nie tyle funkcja ostrzeżenia przed nieprzemyślanym postępowaniem, ile zabawa makabrą. Zaraza Grahama Mastertona, Gen Harry’ego A. Knighta, *Bastion* Stephena Kinga lub *Mgła* Jamesa Herberta (poprzestajemy tu na przykładach przywoływanych przez Kruszelnickiego) to – przede wszystkim – świadectwo ludycznego traktowania zagrożenia. Poszukiwanie zaś literackich powinowactw owych powieści z *Wyspą doktora Moreau’a* Herberta G. Wellsa jest jedynie próbą dowartościowania utworów raczej mało wartościowych artystycznie.

wampirycznego w *Rozdwojeniu Finnegana* Andrzeja Drzewińskiego i Jacka Inglota nie pełnią funkcji wyznaczającej przynależność gatunkową. Zwłaszcza ostatnie z przywoływanych tu opowiadań obrazuje, w jaki sposób elementy fabularnie znamienne dla literatury grozy (nawiedzenie, wampir, prześladowanie ze strony nadprzyrodzonej istoty) wykorzystywane są w *science fiction*. Wampir okazuje się wirusem komputerowym, prześladowcą – oszukany przez protagonistę inwestor, ingerencja rzekomych tajemnych mocy odbywa się zaś za pośrednictwem komputera i Internetu. Jednocześnie zaś *Rozdwojenie Finnegana* koresponduje z nurtem tzw. *urban legends* poświęconych opętanym komputerom²⁹.

Owa „transgresja genologiczna” sprawia, że granice między racjonalizmem fantastyki naukowej a irracjonalizmem horroru są nader często nie tyle unieważniane, wskutek synkretycznego charakteru poetyki utworu łączącego w sobie elementy „baśni współczesnej”, horroru i *science fiction*, ile prowokacyjnie przekraczane. Znamienne

²⁹ *Urban legends* to szczególny typ opowieści etnograficznej, będący popularnym mitem odżywiającym regularnie na forum publicznym. Niekiedy ma on pozory prawdziwości (jak w przypadku opowieści o „aligatorach w kanałach Nowego Jorku” lub mitu o „czarnej wóldze krążącej po Warszawie”). Mity współczesne były zwykle podtrzymywane przez pisma sensacyjne (np. „Skandale”, „Super Skandale” w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, obecnie zaś zjawiają się regularnie w dzienniku „Fakt” bądź „Twoje Imperium” lub „Życie na gorąco”), potem stały się domeną Internetu. Nieco mylący w terminie „legenda miejska” może być epitet, sugerujący, iż fabuły owych opowieści rozgrywają się wyłącznie w scenerii aglomeracji. Oczywiście taka sytuacja jest najczęściej spotykana, jednak nie brak pseudoautentycznych historii, które rzekomo wydarzyły się na wsi lub w bliżej nieokreślonych miejscach. Bardziej przeto adekwatnym terminem wydaje się „legenda współczesna”, choć trzeba zaznaczyć, że nowy (współczesny) w niej jest jedynie temat i realia, nie zaś poetyka lub struktura formalna: zdaniem Doroty Simonides *urbans legends* przywołują nowe treści w starej formie (zob.: taż, *Współczesna śląska proza ludowa*, Opole 1969, s. 199). Stanowią one, zwłaszcza w ostatnich latach, inspirację dla twórców literatury grozy, którzy niekiedy posilkują się nimi, interpretując je w irracjonalny sposób. Autorzy ci jednocześnie ukonkretniają i indywidualizują legendy, które – jako przekaz tworzony zbiorowo przez grupę społeczną – funkcjonują w pierwotnym obiegu w postaci inwariantnej. Na temat legend miejskich zob. np.: D. Simonides, *Współczesna śląska proza ludowa*, Opole 1969; D. Czubala, *Opowieści z życia. Z badań nad folklorem współczesnym*, Katowice 1985; D. Simonides, J. Hajduk-Nijakowska, *Współczesne opowieści sensacyjne*, [w:] *Folklor Górnego Śląska*, Katowice 1989; K. Andrejuk, *Czym straszą legendy miejskie?*, „Internetowy Uniwersytet Kulturalny”, maj/czerwiec 2002 (pismo Uniwersytetu Warszawskiego), <http://www.uniwersytet.uw.edu.pl/kultura/maj02/legendy.htm>; A. Poppek, *Miejskie legendy czyli nowa mitologia „globalnej wioski”*, „Ha!art.” 2004, nr 19a; D. Czubala, *Współczesne legendy miejskie*, Katowice 1993. Na temat „nawiedzonych komputerów” zob. Ł. Orbitowski, *Diabeł w komputerze*, „Science Fiction” 2005, nr 50, s. 58–59.

przy tym, iż łączeniu różnych poetyk demistyfikacji mechanizmów strachu nie towarzyszy kompromitacja grozy za pomocą śmiechu, nonsensownego nagromadzenia elementów ewokujących strach lub groteskowych transformacji motywów i schematów fabularnych. Dzieje się tak zapewne dlatego, że żaden z przywołanych tu autorów nie miał ambicji napisania – na wzór *Opętanych* Witolda Gombrowicza – „dobrej złej książki”³⁰. Nie pragną oni również wykorzystać Brechtowskiego *Verfremdungseffekt* (efektu obcości, wyobcowania³¹) dla autotematycznej refleksji nad statusem literatury grozy, sięgają bowiem po jej poetykę zazwyczaj jedynie po to, by uczynić opowieść bardziej atrakcyjną czytelniczo.

Wyrażnie odwołania do poetyki horroru sygnalizuje Krzysztof Boruń. Utwór *Jasnowidzenia inżyniera Szarka* opatrzył on wszak nieprzypadkowo podtytułem *Powieść niezupełnie fantastycznonaukowa*. Szczególnej rangi w tym przypadku nabiera słowo *niezupełnie*, niejako „dopuszczające” zgodę na obecność elementów ontologicznie – względem poetyki *science fiction* – obcych. Zarazem powieść Borunia nie przywołuje tradycji XIX-wiecznych niemieckich „opowieści o duchach” (*Geistgeschichte*), choć świadomość tego faktu zostaje początkowo przed czytelnikiem ukryta³². Zdarzenia, pierwotnie identyfikowane przez odbiorcę jako sygnały przynależności powieści Borunia do literatury grozy (np. pojawiające się zjawy), znajdują ostatecznie racjonalne wyjaśnienie: duch okazuje się człowiekiem z przyszłości likwidującym uszkodzenia w strukturze czasoprzestrzennej.

Nieco mniej subtelną (lecz wyraziście obrazującą omawiany powyżej mechanizm) grę z czytelnikiem podjął Eugeniusz Dębski w *Upiorze z playbacku*. Tytułowy upiór może stanowić łatwo identyfikowalny instrument strachu z tych, o których pisze Marek Wydmuch w *Grze ze strachem*. Może jednak być również sygnałem gry literackiej z oczekiwaniami odbiorcy. Świadczy o tym druga część tytułu powieści. *Playback* to wszak specyficzny sposób wykonywania utworu, polegający na markowaniu przez wykonawcę śpiewu. Jest swoistym „estradowym oszustwem”, w którym piosenkarz jedynie udaje, że wykonuje (nagrany uprzednio przez siebie) utwór. *Playbackowy* charakter upiora w powieści Dębskiego może wskazywać jego fałszywość; „ontologiczne oszustwo”, jakiego dopuścił się autor, proponujący czytelnikowi grę konwencją literatury grozy.

³⁰ Określenie Konstantego A. Jeleńskiego, zob.: tenże, *Pożytek z niepowodzenia*, [w:] W. Gombrowicz, *Opętani*, przekł. J. Lisowski, Warszawa 1990, s. 5.

³¹ Określenie to przywołuje Marek Wydmuch, zob.: tenże, *Gra ze strachem*, Warszawa 1975, s. 158.

³² Por.: M. Oramus, *Welektrowni straszy*, „Nowa Fantastyka” 1991, nr 12, s. 68.

Pierwszego wrażenia, że utwór Dębskiego należy do literatury grozy, nie zakłóca futurystyczna sceneria akcji: przygotowania do pierwszej w dziejach ludzkości transmisji sygnałów z Kosmosu zapoczątkowują ciąg zdarzeń, których nie można – zdawałoby się – wytłumaczyć w sposób racjonalny.

Dla czytelnika owa transmisja (ze względu na towarzyszące jej odczucia bohaterów) jednoznacznie sugeruje manifestację sił nadprzyrodzonych:

Dudnienie przybierało na sile aż – właśnie gdy Kip zerwał się [...] – głośniki wybuchnęły niesamowitym rykiem [...]. Nie był to jednak bezwładny kakofoniczny twór foniczny, brzmiała w nim taka złość, wściekła nienawiść, że ręka Kipa już niemal sięgająca pulpitu drgnęła i [...] nie kontrolowanym gestem skoczyła ku głowie usiłując choć trochę osłonić uszy [...]. Ryk z głośnika ścichł, ale [...] słyhać było warczenie pomieszane z niskim, rytmicznie zamierającym i wzmagającym się jękiem, od którego cierpła skóra na całym ciele. [...] Dopiero teraz stał się słyszalny charkot wydobywający się od dłuższego czasu z gardła Emmy La Salle i spazmatyczne oddechy wszystkich pozostałych³³.

Powyższy opis zdarzeń (pomijając futurystyczny kontekst sytuacji) można uznać za typowy dla współczesnej odmiany literatury grozy – horroru³⁴. Do rozwiązań stereotypowych, przejętych z tradycji literatury grozy, należy w powieści Dębskiego również scena seansu spirytystycznego, zorganizowanego przez Kipa na życzenie uczestników

³³ E. Dębski, *Upiór z playbacku*, Poznań 1990, s. 42–43.

³⁴ Podobne w poetyce opisy łatwo jest odnaleźć w twórczości jednego z klasyków XX-wiecznej literatury grozy – Howarda P. Lovecrafta. Przykładowo: „niespodziewanie rozległ się donośny, ochrypły głos. [...] Żaden człowiek nie dobyłby z siebie tak odrażających dźwięków. [...] Trudno to nawet nazwać dźwiękiem czy głosem, bo jego upiorny, basowy tembr poruszał struny świadomości i strachu, o wiele subtelniejsze niż ucho” (*Koszmar w Dunwich*, [w:] *Zew Cthulhu*, wybór M. Wydmuch, przekł. R. Grzybowska, Warszawa 1983, s. 301); „Tylko poezja albo obłęd mogły usprawiedliwić wrzaski, jakie docierały do ludzi Legrasse’a [...]. Istnieją odgłosy właściwe ludziom i właściwe zwierzętom: straszne jednak są one wtedy, gdy słyszymy głosy ludzkie, a zdają się je wydawać jakieś bestie. Zwierzęca furia i wyuzdana orgia wzbijały się do demonicznych wyżyn, przecinane wyciem i skrzeczącym wrzaskiem najwyższej ekstazy, która rozdzierała i wibrowała [...] niczym złowroga burza wydobywająca się z piekielnych głębi” (*Zew Cthulhu*, s. 31); „[głos] przypominał bzyczenie jakiegoś ohydneho, wielkiego owada nieznanego gatunku [...]. Pewne szczegóły w brzmieniu, układzie i wysokości tonów umiejscawiały ten fenomen poza sferą ludzkości i ziemskiego życia. Nagle zetknięcie się z tym głosem wprawiło mnie w osłupienie i pozostała część zapisu wysłuchałem w jakimś abstrakcyjnym oszołomieniu” (*Szepty w ciemności...*, s. 179). Opisy takie, jak tu przytoczone, współtworzą w nowelistyce Lovecrafta atmosferę wszechobecnego strachu, przed którego hipnotycznym urokiem czytelnik nie jest zdolny się uchronić.

wycieczki. Podobnej proveniencji jest wątek, w którym została wykorzystana figura zombie – trupa ożywionego przez nieznaną siłę, by zaprezentować jej możliwości. Synkretyzm elementów poetyki *science fiction* i horroru w powieści Dębskiego podkreślają również następujące elementy:

1) sięgnięcie po motyw ożywionych trupów, sterowanych wolą agresora. W powieści Dębskiego wątek ten zyskuje realizację w postaci buntu robotów;

2) stopniowe przejmowanie kontroli nad otoczeniem aktualizowane w *Upiorze z playbacku* jako wirus komputerowy – komputer sterujący bunkrem (w którym rozgrywa się zasadnicza akcja powieści) stwierdza, że „zaistniały w programie nadzorczym strefy, które nie podlegają żadnemu z [...] programów”³⁵;

3) przestrzeń bunkra jako odpowiednik nawiedzonego domu. Zamknięta przestrzeń sprzyja uwypukleniu reakcji grupy ludzi na realne lub wyimaginowane zagrożenie. Dom waloryzowany jest w świadomości czytelniczej pozytywnie w ludzkiej świadomości uosabiając ład, który literatura grozy deprecjonuje. Bardziej ambiwalentną, niż dom, symbolikę ma bunkier: wprawdzie również chroni, lecz jednocześnie przypomina swym istnieniem o zagrożeniu. O ile bowiem w domu można nie tylko się schronić, lecz – przede wszystkim – mieszkać, o tyle w bunkrze przebywamy jedynie w chwili niebezpieczeństwa. Niezależnie bowiem, jak długo ono trwa, pobyt w bunkrze jest chwilowy, incydentalny. To kolejna cecha, różniąca obie budowle – dom zamieszkujemy, mocniej identyfikując się z wartościami, które reprezentuje (tradycją, stałością, bezpieczeństwem). Tymczasem w horrorze dom nie broni, przeciwnie – sam staje się zagrożeniem dla uwięzionych w nim bohaterów³⁶; w powieści Dębskiego odcięcie komunikacji między światem zewnętrznym a grupą turystów skazuje tych ostatnich na ataki pozaziemskiej istoty, przybyłej na Ziemię wraz z transmisją z Kosmosu.

Racjonalne wyjaśnienie śmierci turystów, której winna jest pozaziemska istota – Chaysale – nie zmniejsza grozy. Wszak potwory to istoty obce, niepoznawalne (nawet jeśli są bohaterami opowieści fantastycznonaukowej³⁷), a przez to naruszające porządek natury,

³⁵ E. Dębski, *Upiór z playbacku*, s. 76.

³⁶ Prawdliwość tę uzmysławia lektura pracy Daniela Misterka, poświęconej wybranym zagadnieniom twórczości Howarda P. Lovecrafta (*Tam, gdzie czyha Cthulhu. O przestrzeni naznaczonej w prozie H. P. Lovecrafta*, Gdańsk 1999, zwłaszcza s. 36–41).

³⁷ Ową cechę potwora wykorzystał w sugestywny sposób Ridley Scott, reżyser filmu *Obcy – ósmy pasażer „Nostromo”*. Odnaleziony przez załogę tytułowego statku

mimo że ich obecność może być postrzegana w duchu irracjonalnym (to rozwiązanie wykorzystywane przez twórców horroru) lub, jak w przypadku powieści Dębskiego, poprzez odwoływanie się do ustaleń nauki³⁸. Wróg znany i nazwany nie stał się mniej przerażający niż wtedy, gdy był anonimową siłą umieszczającą fotografie kolejnych ofiar na monitorach komputera. Jednakże przybysz z Kosmosu to istota, której byt może zostać wyjaśniony językiem biologii ewolucyjnej, bez odwołań do sfery irracjonalności. Upiór, przejęty przez twórców literatury grozy z legend i ludowych wierzeń, uosabia lęk przed nieznanym. Ten zaś jest, zdaniem Howarda P. Lovecrafta, najsilniejszym z uczuć, doświadczanych przez człowieka – wszak „poziomy Nieznanego nawarstwiały się przez tysiące lat, tworząc nieskończony ciąg tajemnic, obejmujących wszystkie niezrozumiałe zjawiska”³⁹.

Jednakże upiór w powieści Dębskiego zostaje „zracjonalizowany”: jako byt funkcjonujący w obrębie świata przedstawionego w sferze imaginacji należał do literatury grozy; jako pozaziemska forma życia staje się postacią charakterystyczną dla fantastyki naukowej.

Dębski w *Upiorze z playbacku* posiłkował się znamioną dla literatury grozy tradycją opowieści o istocie czyhającej na bohaterów. Potwór nie stanowi jednakże jedyne zagrożenie dla protagonistów „opowieści z dreszczykiem”. Jak zauważa Marek Wydmuch, „nie ma chyba na obszarze *weird fiction* pisarza, który by o >>strasznych domach<< nie pisał – podczas gdy tylko nikła ich część próbuje swych sił na przykład na motywie wampira”⁴⁰. Ów wspomniany tu „straszny dom” stanowi motyw szczególnie w literaturze grozy. Dom jest wszak postrzegany przez jednostkę jako azyl przed tym, co pozostaje na zewnątrz. Dlatego też znacząca staje się predylekcja autorów literatury grozy do umieszczania akcji swych opowieści w jego murach, tym bardziej że nawiedzona bywa nie tylko prastara siedziba (jak dzieje się to np. w *Dzieńniku* Stefana Grabińskiego), lecz również nowocze-

kosmicznego przedstawiciel pozaziemskiego bytu przez dłuższy czas nie zostaje pokazany. Kiedy zaś następuje konfrontacja jednej z bohatererek, Ripley, z potworem, scena ta nosi znamiona sennego koszmaru. Więcej na ten temat zob.: J. Szyłak, *Trzy razy „Obcy”*, [w]: tenże, *Horror i Kino Nowej Przygody*, Gdańsk 1996, s. 35–39 (tu zwłaszcza s. 35); tenże, *Fantastyka i Kino Nowej Przygody*, Gdańsk 1997, s. 40–41.

³⁸ Por. uwagi na temat funkcji potwora w horrorze i fantastyce naukowej w: N. Carrol, *Filozofia horroru, albo paradoksy uczuć*, przekł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 100.

³⁹ H. P. Lovecraft, *Nadnaturalny horror w literaturze*, przekł. A. Ledwożyw, Warszawa 2000, s. 15.

⁴⁰ M. Wydmuch, *Gra ze strachem...*, s. 92.

sny, współczesny blok mieszkalny w centrum warszawskiego Bródna (*Domofon* Zygmunta Miłoszewskiego) lub awangardowy klub, okazujący się bramą do innego świata (*Więzy krwi* Mai Lidii Kossakowskiej)⁴¹.

W szczególny sposób do motywu „nawiedzonego domu” sięga Jacek Dukaj – autor mikropowieści *Zanim noc*⁴². Wykorzystywany przezeń mechanizm budzenia strachu jest analogiczny do *Upiora z playbacku*. O czerpaniu z tradycji piśmiennictwa grozy świadczyć może schemat fabularny: niczego nie podejrzewająca rodzina wprowadza się do nowego domu, kupionego po okazjnie niskiej cenie. Kiedy przybywają na miejsce, widzą

budynek, wciśnięty w szereg zaprojektowanych w podobnej manierze [...], trzykondygnacyjny mieszkalny prostopadłościan, bocznymi ścianami szczipiony z sąsiednimi bliźniaczymi murowaniami; o dwu rzędach okien, nie licząc małych, ciemnych wysłępni strychu; o wstrzelonych w sam środek szarej facjaty dużych, drewnianych drzwiach, do których prowadzą trzy półkoliste schodki, a nad którymi zwiesza się żelazny koszyk na żarówkę o rozbitych wszystkich ośmiu szybkach; ze spadzistym dachem przewieszającym się niżej poziomemu strychu; z licznymi ponurymi zaciekami, pęknięciami i krzywym ścięciem dziur po kulach na owej szarej elewacji. Cichy, cichy, martwy. Dom⁴³.

Przywoływany tu opis domu jest rejestrowaniem w pełni fikcyjnej rzeczywistości, wykreowanej na kartach utworu. Wykorzystywana przez Dukaję poetyka opisu budynku przywołuje tradycję awangar-

⁴¹ Funkcję domu w horrorze, głównie na przykładzie literatury z anglosaskiego kręgu kulturowego, omawia Michał Kruszelnicki (*Oblicza strachu...*, s. 94–97). Pomijając nieco egzaltowany ton wywodu, w pracy Kruszelnickiego zwraca uwagę próba systematyki wariantów motywu nawiedzonego domu. Autor *Obliczy strachu...* wyróżnia następujące inwarianty tego motywu: budynek, w którym straszy; dom zagrożony przez czynnik zewnętrzny (szaleńca, zwierzęta, wampiry), wdzierający się do środka; dom jako przestrzeń irracjonalnych zdarzeń. Do typologii tej można dodać motyw domu jako bramy dla istoty z innego wymiaru bądź nadnaturalnych mocy. Rozwiązanie to można odnaleźć w anglosaskim horrorze np. w *Domu czarów* i *Ciemności* Jamesa Herberta. Na temat motywu nawiedzonego domu w literaturze i kulturze zob. też artykuły zebrane w rubryce *Temat miesiąca: nawiedzone domy – syndrom chorego budynku*, „Nowa Fantastyka” 2005, nr 5, s. 2–9.

⁴² Utwór ten Antoni Smuszkiewicz odczytuje jako horror sięgający do tradycji „opowieści z dreszczykiem” Stefana Grabińskiego (*Fantastyka grozy w literaturze*, [w:] *Okolice kina grozy. Materiały Czwartego Gdańskiego Seminarium Filmowego SF*, red. K. Kornacki, J. Szyłak, Gdańsk 1999, s. 16–23, zwłaszcza s. 22–23). Pragnąc tu zaprezentować nieco inne spojrzenie na *Zanim noc*, mamy świadomość, że oba sposoby odczytania są równie uprawnione i utwór Dukaję można traktować jako należący jedynie do kręgu literatury grozy.

⁴³ J. Dukaj, *Zanim noc*, [w:] tenże, *Xavras Wyżryn*, Warszawa 2000, s. 8.

dowej literatury francuskiej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W niej to zbędne (z punktu widzenia potrzeb fabuły) przymiotniki służą przedstawieniu jak największej liczby szczegółów dotyczących liczby oraz rozmieszczenia przedmiotów w przestrzeni. Dodajmy, że szczegóły te są częściowo afunkcjonalne, ich nagromadzenie bowiem jest nieadekwatne do roli, jaką odgrywają w całości utworu⁴⁴.

Tym samym – jeśli przyjąć za Dorotą Korwin-Piotrowską, że każde literackie przedstawienie to zarazem interpretacja, gdyż w ogóle każda wypowiedź językowa jest wyborem (zarówno w sensie doboru środków językowych, jak i przedmiotu wypowiedzi i tworzenia „językowego obrazu świata”⁴⁵) – opis domu bohatera *Zanim noc* nawiązuje do realistycznej tradycji ukazywania świata przedstawionego jako mimetycznego obrazu pozatekstowej rzeczywistości. Odwołujący się do techniki naturalistycznej, drobiazgowy opis posesji zakupionej przez Jana Trudnego, skonstruowany jest dychotomicznie: w pierwszej części czytelnikowi przedstawiony zostaje obraz zdewastowanej, choć typowej dla wczesnego XX-wiecznego budownictwa, kamienicy, uzupełniony opisem zniszczeń dokonanych w trakcie działań wojennych.

Ponieważ czytelnik już z pierwszych zdań utworu dowiaduje się, że akcja *Zanim noc* rozgrywa się w bliżej nieokreślonym mieście w okupowanej Polsce, tym bardziej dwuznacznie brzmi wypowiedzenie niejako podsumowujące opis. Martwość i cichość domu można odczytywać jako po prostu brak lokatorów. Jednak wzmianka o śladach użycia broni zyskuje dodatkową wartość, kiedy doprecyzowana zostaje topografia budynku, mieszczącego się na terenie byłej dzielnicy żydowskiej. Charakterystyczne dla opowieści o nawiedzonych domach są trudności, jakie nowi właściciele napotykają w trakcie remontu budynku: główny bohater

zawsze był biegły w rachunkach i geometrii, umysł miał ścisły, dobrze rozumiał przestrzeń – a tu nie mógł pojąć, co się właściwie dzieje. Mierzył pokój, wychodził, mierzył drugi, wracał do pierwszego i mierzył go ponownie tym samym metrem – i okazywało się, że przez te parę minut pomieszczenie rozdeło się lub skurczyło o kilkadziesiąt centymetrów sześciennych. A wszak to są proste obliczenia, tu nawet nie ma się gdzie pomylić. Nie rozumiał tego⁴⁶.

To i inne zdarzenia (strzały Siwego, odnalezienie zwłok, wizja) zmuszają Trudnego do poszukiwania poprzednich właścicieli domu.

⁴⁴ Zob.: D. Korwin-Piotrowska, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001, s. 38.

⁴⁵ Tamże, s. 38.

⁴⁶ J. Dukaj, *Zanim noc...*, s. 16.

Jednocześnie zwraca się do znajomego księdza z prośbą o odprawienie egzorcyzmów. W ich trakcie następuje manifestacja sił nadprzyrodzonych, jednoznacznie wskazująca na to, że wizje Siwego i Trudnego nie były majakami:

Rębałło westchnął, zamachnął się, i mamrocząc po łacinie skomplikowane inwokacje, prysnął chmurą drobnych kropel na mur. Dom ryknął. Ściana wydeła się i zadrgała niczym membrana, po czym najbardziej wypaczony jej fragment – zniknął. [...] Pozostawił po sobie owalnego kształtu dziurę, przez którą dał z podwórka [...] wiatr. Dziura była rozmiarów sporej miednicy, a jej krawędzie przechodziły przez strukturę muru bez zważania na układ cegieł, które przycięto gładko i bez żadnych skruszeń czy pęknięć⁴⁷.

Inne elementy fabuły – seans spirytystyczny, poszukiwanie książki zawierającej zbiór magicznych zaklęć, dyskusje ze znawcą ezoteryki i *Kabaty*, wątek zaginionych dzieci – zdają się potwierdzać przynależność *Zanim noc* do literatury grozy. Jednakże dzięki formułom (magicznym? matematycznym?) Trudny otwiera przejście nie do „krainy potworów”, lecz do czwartego wymiaru, w którym obowiązują odmienne wprawdzie, lecz równie określone (co w świecie czytelnika) prawa fizyczne. Również figura dziecka, istotna dla literatury grozy, zostaje w *Zanim noc* reinterpretowana. Przypomnijmy, iż w konwencjonalnym horrorze zadaniem dziecka jest rozpoznać i zniszczyć zło. Umożliwia mu to jego szczególna wrażliwość, dzięki której – jak pisze Małgorzata Piotrowska – „w świecie chaosu odgrywa rolę integrującą i porządkującą”⁴⁸. Tymczasem w utworze Dukaja to dzieci, uwolnione z czwartego wymiaru, wprowadzają zamęt, stając się sprawcami wielu zabójstw. Nieświadome znaczenia swych czynów, traktowały je jako zabawę:

tęgo ranka w tajemniczy sposób zniknęło z miasta bez śladu szesnaście osób. Wszelako w wielu innych przypadkach ślady były [...] Była [...] sprawa czteroosobowego patrolu Wehrmachtu, który zaginał około południa. Odnaleziono go nazajutrz, na zapleczu piekarni, już pod śniegiem. Żołnierze byli martwi, jednakowoż przyczyna ich śmierci pozostawała niejasna do czasu odkrycia w pobliskiej zaspie symetrycznej piramidy

⁴⁷ Tamże, s. 62.

⁴⁸ M. Piotrowska, *Świat dziecka w horrorze Stephena Kinga*, „Literatura i Kultura Popularna” [red. T. Żabski, Wrocław] 2002, t. 10, s. 172. Dodajmy, że jakkolwiek intencjonalnie słowa Piotrowskiej dotyczą beletrystyki Kinga, omawianą przez nią rolę dziecka można dostrzec również w twórczości innych autorów horrorów. Warto też pamiętać, iż King nie zawsze waloryzuje postać dziecka w sposób jednoznaczny: jako przykład podajmy nowelę *Dzieci kukurydzy*, w której nastoletni protagoniści wprowadzają chaos w życie społeczności, tworząc kult, którego wyznawcy ofiarowywali Temu, Który Przechadza Się Za Rzędami, przypadkowych przejezdnych.

z ludzkich kości. Niemców, bez naruszania przy tym ich skóry, pozbawiono szkieletów: byli teraz jak szmaciane lalki. [...] Najmniej mówiono i najwięcej rozmyślano o tragedii pasażerów miejskiego tramwaju linii numer 12. [...] Wnętrze tramwaju wypełniało [...] jedno wielkie, nagie cielsko, bezkrwawo pozlepiane z ciał pasażerów. [...] Świadkowie zeznawali, iż na początku zdawało się, że ten potworny wszechorganizm jeszcze żyje, bo się poruszał – oddychał – mrugały oczy w głowach chaotycznie rozmieszczonych na jego grzbiecie. Nikt nie był w stanie wyjaśnić owego horroru. A to tylko dzieci, to tylko dzieci się bawiły⁴⁹.

Dziecko, mimo że u Dukaja dokonuje przerażających czynów, które wykraczają poza codzienne doświadczenie bohaterów, nie jest istotą demoniczną: swe nadludzkie możliwości osiąga dopiero po znalezieniu się w czwartym wymiarze, gdzie obowiązują inne prawa fizyczne niż w przestrzeni trójwymiarowej.

Dlatego też, chociaż utwór Dukaja pozornie należy do kręgu literatury grozy i w sposób wyraźny posiłkuje się jej poetyką, zawiera racjonalną interpretację przedstawionych zdarzeń. To, co bohaterowie początkowo uznają za manifestację sił nadprzyrodzonych i ich reakcję na egzorcyzmy, okazuje się próbą zwrócenia na siebie uwagi przez dzieci zagubione w czwartym wymiarze przestrzeni. Podobnie kabalistyczne rytuały Sznicza można interpretować jako próbę ujęcia prawidłowości nieodkrytych dotychczas przez naukę (świadczyłyby o tym jego słowa: „ja się nie znam na nauce, ja się znam na czarach”⁵⁰).

Czar zrationalizowany zostaje przeniesiony ze sfery magii w obszar zarezerwowany dla nauki, efekt pozostaje jednak ten sam. Prawidłowość tę zauważa Trudny, według którego „nauka sięgnie i opanuje ów czwarty wymiar przestrzenny może dopiero za wiek, może za dwa, może nigdy – ale to nie oznacza, iż tymczasem pozostaje on równie niedosiężny dla magii”⁵¹, utożsamianej w tym przypadku z nieopisanymi dotychczas językiem nauki prawidłowościami świata. Próba racjonalizacji fenomenu czwartego wymiaru przestrzeni jest również wykład jednego z bohaterów, Konia. Choć nie został on rozwinięty, może być uznany za podstawę wewnątrztekstowej (odautorskiej?) racjonalistycznej interpretacji *Zanim noc*.

Carl Gustaw Jung, omawiając zjawisko, które nazwał „nowoczesnym mitem”, zauważał, że mentalność współczesnego człowieka została zdominowana przez oświeceniowy racjonalizm, odrzucający możliwość magicznej wizji świata⁵². Jednocześnie przywołane tu

⁴⁹ J. Dukaj, *Zanim noc...*, s. 151–153.

⁵⁰ Tamże, s. 143.

⁵¹ Tamże, s. 144.

⁵² Zob.: C. G. Jung, *Nowoczesny mit. O rzeczach, które widuje się w niebie*, przekł. J. Prokopiuk, Kraków 1982, s. 83.

utwory Borunia, Dębskiego i Dukaja świadczą, że fantastyka naukowa – postrzegana wszak jako wyraz owego wspomnianego przez Junga „oświeceniowego racjonalizmu” – sięga do irracjonalnych zdarzeń. Czy można tę tendencję do poszukiwania w codzienności pierwiastków nadprzyrodzonego łączyć ze zjawiskiem tzw. macdonaldyzacji wielu aspektów życia i dążeniem do coraz pełniejszej jego standaryzacji i racjonalizacji⁵³ (jak czyni to Michał Kruszelnicki⁵⁴)? Być może, jednak równie uprawniona wydaje się teza, że mariaż *science fiction* z horrorem ma źródła w poszukiwaniu nowych, czytelniczko atrakcyjnych tematów. Do tych zaś należy wplatanie w futurystyczne opowieści wątków irracjonalnych. Zabieg ten można zauważyć nawet w tak, zdawałoby się mało podatnym na irracjonalizm wykładni zdarzeń nurcie, jak *cyberpunk*: znakomitym przykładem utworów łączących ultratechnicystyczną scenerię i magię są np. opowiadania Moniki Fostiak *Legenda o księciu Vampire*, *Mesjanka* Sebastiana Uznańskiego i *VampiR* Krzysztofa Kochańskiego.

Tak rozumianą kontaminację futurystycznej scenerii i znamienych dla opowieści grozy zdarzeń można odnaleźć nie tylko w fantastyce cyberpunkowej, lecz również np. w noweli *Hum1* Grzegorza Buchwalda. Fabułę utworu stanowi rozmowa bohaterów w poczekalni portu kosmicznego. Obaj byli niegdyś mieszkańcami bliżej nieokreślonej osady, zwanej Miasteczkiem. Jeden z nich wyjechał i kiedy spotkali się po latach, krótka rozmowa stała się okazją do wspomnień, w które wpleciona została opowieść o Zenasie Humie – przybyszu znikąd. Nie potrafiono określić, skąd pochodził, ani jego miejsca w hierarchii społeczności małomiasteczkowej:

pojawił się nie wiadomo jak, mieszkał nie wiadomo gdzie i żył nie wiadomo z czego. Menel, rzec by można, lecz z nim cały ból polegał na tym, że menelem nie był. [...] No,

⁵³ Mianem „macdonaldyzacji” („mcdonaldyzacji”) będziemy określać te procesy społeczne, które można traktować jako konsekwencję biurokratyzacji życia codziennego. Podstawowymi przejawami „macdonaldyzacji” są:

- kalkulatywność (ilość otrzymanych dóbr staje się równoważna ich jakości);
- efektywność (optymalna metoda zatrudniania na danym stanowisku, na którym jakość podmiotu jest wyznaczana efektywnością jego pracy);
- przewidywalność (wyrażająca się w możliwości uzyskania towaru lub usługi za te same pieniądze, niezależnie od miejsca jego nabycia);
- możliwość manipulacji (cecha ta jest funkcją pozostałych. Działanie ludzkie zastąpiono pewną technologią. Człowiek z podmiotu staje się wykonawcą przedmiotu).

Na temat przejawów „macdonaldyzacji” współczesnego społeczeństwa (na przykładzie Stanów Zjednoczonych) zob.: G. Ritzer, *Mcdonaldyzacja społeczeństwa*, przekł. S. Magała, Warszawa 1999.

⁵⁴ M. Kruszelnicki, *Oblicza strachu...*, s. 98.

pętał się tu i tam, i jakbyś na niego nie patrzył, i jak go nie wachał, nigdy nie śmierdział, nigdy pijany nie był, nigdy nie miał sinoczerwonej twarzy i nigdy o nic nie prosił. Nawet z fajką nikt nigdy go nie widział. Nie budził litości, lecz przyciągał wzrok⁵⁵.

Potrafił on dokonywać bilokacji, w związku z czym został uznany za wcielenie zła. Jego nadnaturalne zdolności zdają się poświadczać losy snującego opowieść: został on zaatakowany przez Zenasa, który zaproponował mu, by zobaczył, co ma w kieszeniach. Owa pozornie niewinna propozycja sprawiła, że opowiadający znalazł się poza czasem i przestrzenią – jak sam mówił – na krawędzi piekła:

Złapał za lewą połę płaszcza i uniósł ją w górę, prawą ręką natomiast sięgnął do wewnętrznej kieszeni i uchylił ją. Wylało się z niej seledynowe światło i rozlało jak gęsta, fluoroscencyjna ciecz wokół rozdartego otworu. Już nie miałem ochoty tam zaglądać, ale szedłem dalej i coraz wyraźniej słyszałem jęki, syki, wizgi, jakby głosy wichur z wszystkich tysięcy lat naszej cywilizacji naraz ozwały się na nowo [...] Znaleźli mnie tydzień później, przegryzionego na pół⁵⁶.

Kiedy po trzech dniach odzyskał świadomość, okazało się, że nie pamiętał wydarzeń, w których brał udział. Niewyjaśniony pozostaje też status ontologiczny Zenasa – być może istotnie był on istotą nadprzyrodzoną, potrafiącą wcielać się w swe ofiary.

Wirginia Woolf w szkicu poświęconym romansowi gotyckiemu, pisząc o pierwszych utworach z tego gatunku, zauważała, że zmieniły się wprawdzie „mechanizmy strachu”, jednakże istota tego uczucia pozostała ta sama:

O dreszcz grozy przyprawiają nas widma w nas samych, a nie rozkładające się ciała baronów czy podziemna działalność upiórów. Ale pragnienie, by rozszerzać nasze granice, by odczuwać podniecenie nie narażając się na niebezpieczeństwo, by uciec jak tylko można najdalej od faktów życia, skłania nas nieustannie do ryzykownych igraszek z tajemniczym i nieznanym⁵⁷.

Konfrontując to, co racjonalne i nadprzyrodzone autorzy sięgają do poetyki fantastyki grozy, tocząc z czytelnikiem swoistą grę literacką, w której ten rozpoznaje usytuowane w nowych kontekstach, wywodzące się z horroru stereotypowe rekwizyty i sytuacje fabularne⁵⁸.

⁵⁵ G. Buchwald, *Hum 1*, „Science Ficiton” 2001, nr 2, s. 67.

⁵⁶ Tamże, s. 70.

⁵⁷ V. Woolf, *Romans gotycki*, [w:] taż, *Pochyła wieża. Eseje literackie*, wyb. A. Ambros, przekł. A. Ambros, E. Życieńska, Warszawa 1977, s. 101.

⁵⁸ Jerzy Szyłak zabieg taki, na marginesie skrótovej analizy filmu Ridleya Scotta *Obcy – ósmy pasażer „Nostromo”*, określa mianem „podwójnego kodowania, czyli takiej organizacji fabuły, by stanowiła ona opowieść, a zarazem komentarz dla

W kręgu fascynacji narracjami mitologicznymi

Lektura powstałej po roku 1990 beletrystyki fantastycznonaukowej może prowadzić do wniosku, że tak, jak miała na nią wpływ poetyka *fantasy* i horroru, istnieje również trzecie źródło reinterpretacji schematów fabularnych *science fiction*. Są nim narracje mityczne (czy też raczej *quasi*-mityczne). W utworach tych sposób konstrukcji fabuły i świata przedstawionego naśladuje metody znane czytelnikowi z lektury mitów. Efekt ten autorzy osiągają bądź poprzez wykorzystanie fabuł rozpoznawalnych jako mitologiczne bądź też dzięki posłużeniu się tym, co Eleazar Mieletyński określa mianem „poetyki mitu”⁵⁹. Elementy, pozwalające odczytywać utwór fantastycznonaukowy przez pryzmat opowieści mitycznej, wprowadzane są różnorodnymi technikami, na wielu poziomach struktury. Są przejawami celowego korzystania z różnych mitologii, podporządkowanych literackiej kreacji⁶⁰. Oczywiście nie można tych utworów traktować jako tożsamyh z mitami, które są w nich przywoływane, ani też z wariantami owych mitycznych opowieści. Wszak, jak zauważa Leszek Kołakowski, opowieść mityczna i kult stanowią nierozdzielalną całość, podobnie jak jednym aktem jest w kulcie rozumienie, wiedza i poczucie uczestnictwa w rzeczywistości transcendentnej⁶¹. Aby więc odróżnić opowieści mityczne *sensu stricto* od wykorzystujących je na potrzeby artystycznej kreacji utworów, będziemy te ostatnie określać – za Tomaszem Mizerkiewiczem – mianem „mitopodobnych”⁶².

Sięganie do struktur mitycznych nie należy w rodzimej fantastyce naukowej, powstającej po roku 1990, do *novum*. Z mitu czerpał Jerzy

odbiorców – znawców, który „poprzez aluzje, odniesienia do innych dzieł i cytaty ujawniał, iż mamy do czynienia z utworem artystycznym, wymagającym odbioru w kontekście innych utworów” (tenże, *Fantastyka i Kino Nowej Przygody*, Gdańsk 1997, s. 41).

⁵⁹ Zob.: E. Mieletyński, *Poetyka mitu*, przekł. J. Dancygier, Warszawa 1981. Mieletyński, sygnalizując nieprecyzyjność tytułowej formuły, odnosi ją do – jak pisze – „badania swoistości mitu jako prehistorii literatury, z nieuniknionym pominięciem zagadnień religioznawczych” (tamże, s. 13).

⁶⁰ Por.: T. Mizerkiewicz, *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*, Poznań 2001, s. 10–11.

⁶¹ Zob.: L. Kołakowski, *Mówić o tym, co niewypowiadalne: język i świętość. Potrzeba tabu*, [w:] tenże, *Jeśli Boga nie ma... O Bogu, Diable, Grzechu i innych zmartwieńiach tak zwanej filozofii religii*, Londyn 1987, s. 117.

⁶² Zob.: T. Mizerkiewicz, *Stylizacje mityczne w prozie...*, s. 12. Mizerkiewicz mitopodobnymi nazywa te utwory, które naśladują cechy opowieści mitycznej, nie ustanawiając zarazem wymiaru mitycznego. Jednocześnie zaś określenie „mitopodobny” w zamierzony sposób podkreśla wtórność, nieautentyczność takiej opowieści.

Żuławski (najpełniej widać to w *Zwycięzcy*, choć i w *Starej Ziemi* można doszukać się wątków parareligijnych), sięgali doń również autorzy *science fiction* lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. W ich przypadku kostium mitu stanowił nierzadko alternatywę wobec twórczości zaangażowanej społecznie.

Autorzy fantastyki naukowej, debiutujący i publikujący w ostatniej dekadzie wieku XX nie byli zresztą jedynymi upatrującymi w micie rozwiązań artystycznych: *Prawiek i inne czasy* Olgi Tokarczuk lub *Biały kamień* Anny Boleckiej to przykłady powieści, w których narracje mityczne stanowią dominantę poetyki. Nurt mitograficzny rodzimej literatury współczesnej jest – jak się wydaje – szczególną realizacją innego zjawiska, równie charakterystycznego dla prozy polskiej powstałej po roku 1989, tj. nurtu „małych ojczyzn” („korzeni”). Nostalgiczne wspomnienie przeszłości i odrealnione wizje wspólnot to – zdaniem Kingi Dunin – remedium na problemy dnia współczesnego⁶³. Ów powrót w „kraj lat dziecińczych” nie jest jednakże jedyną zasługą autorów literatury „małych ojczyzn”. Niezależnie bowiem od oceny artystycznej, lektura należących do niej utworów uzmysłowiła czytelnikom możliwości tkwiące w micie.

Oczywiście nie można mityzującej odmiany *science fiction* traktować jedynie w kategoriach zjawiska wtórnego wobec tzw. *mainstreamu*. Oba nurty raczej uzupełniają się, jakkolwiek specyfika literatury fantastycznonaukowej (jako należącej do obiegu popularnego) niejako „wymusza” inne niż w prozie wysokoartystycznej potraktowanie analogicznych tematów.

Relatywnie najprostszą (ale i najmniej owocną artystycznie) metodą poszerzania granic gatunkowych *science fiction* okazała się z perspektywy czasu próba reinterpretacji, w duchu fantastyki naukowej, mitów o charakterze religijnym. Wykorzystujące owe renarracje⁶⁴ utwory nie wnoszą niczego nowego do wiedzy na temat mitów lub refleksji nad ich miejscem w społecznej świadomości. Toteż

⁶³ Zob.: K. Dunin, *Czytając Polskę*, Warszawa 2004, s. 85. Dodajmy, że według Przemysława Czaplińskiego, taka strategia sprzyja nie tyle rewizji współczesności, ile ucieczce od niej. Uwniośnieniu przeszłości towarzyszy bowiem w prozie „korzeni” utrata odniesień do czytelniczego *hic et nunc*. W efekcie terażniejszość popada w „uzależnienie” od przeszłości (zob.: tenże, *Wzniośle tęsknoty*, Kraków 2001, s. 189).

⁶⁴ Mianem renarracji będziemy, za Stanisławem Stabryłą, określać „proste powtórzenia całych mitów lub pewnych motywów mitycznych” (S. Stabryła, *Wstęp*, [do:] *Mit, człowiek, literatura*, red. S. Stabryła, Warszawa 1992, s. 11). Renarracje nie są jednakże kopiami motywów antycznych, o czym decyduje zmiana kontekstu społecznego, w jakim się pojawiają oraz odautorska koncepcja rozumienia przywoływanego współcześnie mitu.

autorzy sięgający po mityczne opowieści jedynie w celu uatrakcyjnienia fabuły, poprzestają na najprostszycy odwołaniach. Brak wykorzystania możliwości tkwiących w uwspółcześnionej opowieści mitycznej uświadamia lektura powieści Andrzeja Ziemiańskiego i Andrzeja Drzewińskiego *Nostalgia za Sluag Side*. Jest to reinterpretacja mazdaistycznego mitu o Ormuzdzie i Arymanie. W powieści ich odpowiednikami są Samandal i Talib. Akcja *Nostalgii...* rozgrywa się współcześnie w małomiasteczkowej scenerii amerykańskiego Południa⁶⁵. Potomkowie Taliba obierają za siedzibę bliżej nieokreślone miasto i pod przywództwem Havoca przygotowują się do starcia z Laynem, będącym ostatnim potomkiem z rodu Samandala. W finale dochodzi do walki obu reinkarnowanych bohaterów; zło zostaje pokonane. Przykład utworu Drzewińskiego i Ziemiańskiego można traktować – *pars pro toto* – jako świadectwo niezdolności do pogłębienia reinterpretacji wątków mitologicznych.

Dialog literatury z zabiegami mitologizującymi prowadzi w utworach z kręgu rodzimej fantastyki naukowej do (najczęściej luźnej) parafrazy fabuł mitycznych. Od reinterpretacji mitu o Arymanie i Ormuzdzie z *Nostalgii za Sluag Side* odróżnia utwory te przywoływanie znaków mitologicznych, wykorzystywanych w kreacji artystycznej. Wojciech J. Grygorowicz w opowiadaniu *Gdzie asfalt jest równy i gładki* sięga po wątki mitu inicjacyjnego, osadzając fabułę w scenerii mrocznej przeszłości. Sięgając po takie rozwiązanie Grygorowicz aktualizuje mit. Nie tylko bowiem jako medium wypowiedzi artystycznej wykorzystuje gatunek współczesny (w tym przypadku opowiadanie), żywy w świadomości literackiej własnej epoki, lecz również wątki mityczne (czy też w tym przypadku wykorzystywany przez wiele mitów scenariusz inicjacyjny) osadza w przyszłości. Innymi słowy, już sam wybór mitu jest świadectwem reinterpretacji opowieści źródłowej⁶⁶.

Decyzja Grygorowicza, by sięgnąć do mitu inicjacyjnego, świadczy o wysokiej pozycji w kulturze i ciągłej ważkości narracji mitologicznej

⁶⁵ Nader interesująco interpretuje przyczyny umieszczania akcji utworów grozy w Ameryce Graham Masterton. Píše on: „Nigdy nie mieszkalem na stale w Ameryce, ale spędzilem tam sporo czasu. Istnieje konkretny powód, dlaczego tam umieszczam akcję swych horrorów. Ludzie na całym świecie znają Amerykę z hollywoodzkich filmów, z telewizji. Piszę powieści o sprawach dziwnych i nadprzyrodzonych, aby uczynić je prawdopodobnymi, umieszczam w miejscu, które wszyscy znają” (A. Baranowska, *Seks, horror i... Rozmowa z G.[rahamem] Mastertonem*, „Kobieta i Życie” 1994, nr 26, s. 17).

⁶⁶ Na temat możliwych sposobów reinterpretacji mitu zob.: S. Stabryła, *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej 1976–1990*, Kraków 1996, s. 8.

tego typu, nawet jeśli aktualizacja ta czyniona jest w sposób równie mało refleksyjny, co w rzeczonym opowiadaniu⁶⁷. Jednocześnie zaś utwór ten można traktować jako swoistą grę z elementami mitopodobnymi. Nie tylko bowiem narracja stylizowana jest na opowieść mityczną, ale również zostaje przywołany funkcjonujący w obrębie świata przedstawionego mit o tytułowej krainie, „gdzie asfalt jest równy i gładki. Gdzie rolki pędzą szybciej niż wiatr, kółka się nie ścierają, a upadek, jeśli się zdarza, nigdy nie jest bolesny”⁶⁸. Protagonista utworu podejmuje się zadania (tj. dotarcia do siedziby Mędrca Rolkarza, wspomagającego swą radą futurystyczną społeczność użytkowników rolek) i – dla dobra wspólnoty – wyrusza niczym mityczny heros na wyprawę, przeżywając kolejne etapy inicjacji, łącznie z ostatnim, własną śmiercią, w której streszcza się sens całego jego życia⁶⁹.

Mimo potencjalnej atrakcyjności mitycznych opowieści niewielu twórców fantastyki naukowej sięga po nie (o wiele więcej opowieści mitopodobnych można odnaleźć w *fantasy* i tzw. *urban legends*). Być może źródeł owej niechęci należy upatrywać w ograniczeniach samej *science fiction*. Przyczyniając się do popularyzacji lub wręcz współtworząc mity związane z postępem i rozwojem techniki, autorzy literatury fantastycznonaukowej jednocześnie nader rzadko potrafią czerpać z tradycji kulturowej. Zarazem, co można uznać za swoisty paradoks, niechęci do interpretowania opowieści mitycznych towarzyszył w latach dziewięćdziesiątych XX w. wzrost zainteresowania tradycją religijną, głównie judeochrześcijańską. Należy jednak zaznaczyć, iż twórcy fantastyki najczęściej przywoływali ją w celach parodystycznych lub obrazoburczych.

*

*

*

Na marginesie dotychczas poruszanych kwestii związków fantastyki naukowej z horrorem i *fantasy* oraz problemu mitologizowania w obrębie struktur fabularnych charakterystycznych dla *science fiction*, otwarta pozostaje sygnalizowana już na wstępie kwestia, czy

⁶⁷ O randze mitu inicjacyjnego we współczesnej literaturze świadczą szkice zebrane w prekursorskim w rodzimym literaturoznawstwie tomie *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna* (red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2003).

⁶⁸ W. J. Grygorowicz, *Gdzie asfalt jest równy i gładki*, „Science Fiction” 2002, nr 18, s. 58.

⁶⁹ Na temat etapów inicjacji zob.: J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przekł. A. Jankowski, Poznań 1997.

ten typ literatury można wciąż określać mianem *science fiction*. Postawienie tego pytania jest o tyle zasadne, że w obrębie refleksji literackiej dotyczącej fantastyki naukowej dominuje tradycjonalistyczne podejście do problemu jej granic, w myśl którego

świat stworzony przez pisarza SF, choć w wielu miejscach niezwykły, musi, oprócz kryterium spójności logicznej respektować znane już prawa nauki, natomiast jeśli autor zechce je odrzucić – musi to zrobić świadomie i konsekwentnie⁷⁰.

Dlatego, pomimo że twórcy literatury fantastycznonaukowej coraz częściej rezygnują z technicystycznej scenerii (jako przykład można byłoby tu wskazać nurt fantastyki bliskiego zasięgu), niezmienna pozostaje racjonalistyczna i scjentystyczna zarazem wykładnia zdarzeń, oparta na wiedzy wywiedzionej z nauki. Cecha ta zdaje się wyróżniać fantastykę naukową spośród innych nurtów twórczości fantastycznej w sposób na tyle jednoznaczny, by nadal stanowiła istotną składową definicji *science fiction*.

⁷⁰ M. Huberath, głos w dyskusji *Summa po fantastyce*, oprac. J. Inglot, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 4, s. 75. W podobnym tonie w przywoływanej tu dyskusji wypowiada się Marek Oramus i Jacek Inglot.

2. Reinterpretacje (pozornie) wyeksploatowanych tematów

Fantastyka naukowa – jak bodaj żaden inny nurt literatury popularnej – stworzyła „uniwersum wyobraźni” o swoistej jednorodności. Ten twór zbiorowej wyobraźni autorów zarówno najwybitniejszych, jak i epigonów przedstawia – zdaniem Stanisława Lema – fenomen daleko rozleglejszy i – co ważniejsze – bardziej godny uwagi aniżeli pojedyncze utwory najwybitniejszych nawet pisarzy¹.

Rekwizyty i sceneria, po którą sięgają autorzy większości utworów fantastycznonaukowych, to w istocie rekombinacja elementów wykorzystywanych wcześniej przez ich literackich antenatów. Najczęściej bowiem o niepowtarzalności utworu ukazującego „świat jutra” decyduje nie oryginalność elementów tworzących fabułę, lecz sposób ich wykorzystania.

Inną cechą charakterystyczną dla fantastyki naukowej jest współwystępowanie fabuł względnie prostych i powielających stereotypowe rozwiązania oraz takich, których autorzy traktują podejmowane kwestie w sposób nowatorski. W miarę jak fantastyka naukowa poszerzała swe horyzonty zainteresowań (włączając w ich obręb nauki społeczne, psychologię, filozofię), autorzy *science fiction* – dążąc do oddania złożoności prezentowanej problematyki – coraz częściej łączyli z sobą elementy odmiennych poetyk².

¹ Zob.: S. Lem, *Science fiction*, [w:] tenże, *Wejście na orbitę*, Kraków 1962, s. 9. Dodajmy, że – jakkolwiek intencjonalnie słowa Lema odnoszą się do *science fiction* – można opinię autora *Fantastyki i futurologii* odnieść do fantastyki *an block*.

² Przykładem spoza rodzimej beletrystyki fantastycznonaukowej może służyć tu brytyjska Nowa Fala. Nurt ten, charakterystyczny dla anglosaskiej fantastyki lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych ubiegłego wieku, odwoływał się do koncepcji psychologii głębi. Bohaterowie tego nurtu prezentowani byli głównie przez pryzmat freudyzmu, a ich działania wywodzono z podświadomości. Nierzadko łączono poetykę *science fiction* z *fantasy*, ukazując rozpad osobowości na tle rozpadu świata ogarniętego atomowym kataklizmem. Silnie zaznaczający się u niektórych twórców

W latach dziewięćdziesiątych można wyróżnić dwie najistotniejsze przyczyny reinterpretacji tradycyjnych motywów *science fiction*:

1) adaptacje tradycyjnych motywów na potrzeby rozrywkowego nurtu *science fiction*;

2) podporządkowanie motywów wymogom eksperymentu myślowego³.

Poniżej omówmy je kolejno.

Konieczność dostosowania motywów i wątków do potrzeb fantastyki o dominującej funkcji ludycznej

Fantastycznonaukowa sceneria zostaje w tym przypadku mniej lub bardziej świadomie sprowadzana do roli elementu uatrakcyjnającego fabułę. Elementy *science fiction* w utworach z kręgu fantastyki rozrywkowej multiplikowane są (najczęściej niezamierzenie) do granic absurdu, jak dzieje się to w *Krawędzi snu* Marcina Wolskiego lub niektórych utworach z kręgu tzw. fantastyki bliskiego zasięgu. W *Ekspiacji* Marcina Wolskiego oraz w *Ani jednym polskim chłopaku...* Artura Baniewicza wątek fantastyczny podporządkowany zostaje sensacyjnej fabule. *De facto* bowiem utwory te wywodzą się nie tyle z tradycji beletrystyki fantastycznonaukowej, ile z powieści fantastyczno-awanturkowej, do której należy m.in. popularny w okresie

element autotematyczny (Roger Zelazny) uprawomocnia tezę o traktowaniu fantastyki *New Wave* w kategoriach eksperymentu artystycznego. Mitologizacja czasu i przestrzeni akcji zostaje niekiedy – jak w przypadku *Alei potępienia* Rogera Zelaznego – manifestowana werbalnie: „Inscenizacja bez scenariusza i postaci dramatu. Jeśli chcesz, obwiedź ją ramką, i jeśli chcesz, nazwij, jak chcesz: Chaosem, Tworzeniem, Koszmarem Okresowego Układu Pierwiastków [...]. Inscenizacja – tylko ona. Żadnego scenariusza, żadnych postaci dramatu”. (R. Zelazny, *Aleja potępienia*, przekł. J. Manicki, Warszawa 1993, s. 196–200). Sprawia to, że zdobywcze techniki, podobnie jak czynniki akcji, stają się w *science fiction* pisanej w poetyce *New Wave* celowo stereotypowe, by tym wyraziściej eksponować przesłanie utworu. Na temat „Nowej Fali” (*New Wave*) zob.: D. Materska, *Nowa Fala: dzieci entropii i marketingu*, [w:] też, *Stacja kontroli chaosu*, Warszawa 2004, s. 63–74.

³ Określenia „eksperyment myślowy” używamy tu zgodnie z jego klasycznym rozumieniem, oznaczającym wyobrażenie sobie rozwoju jakichś zdarzeń, nie zaś tychże zdarzeń przywoływanie, co wskazuje na wartość heurystyczną (poznawczą) takiego zabiegu (por. *Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych*, oprac. A. Podsiad, Z. Więckowski, Warszawa 1983, s. 82; S. Blackburn, *Oksfordzki słownik filozoficzny*, przekł. zbior. pod red. J. Woleńskiego, Warszawa 1997, s. 102–103; A. Podsiad, *Słownik terminów i pojęć filozoficznych*, Warszawa 2000, s. 211–212).

międzywojennym cykl przygód detektywa Rafała Królika – bohatera wielu powieści Antoniego Marczyńskiego.

Twórcy fantastyki o charakterze *stricte* ludycznym równie chętnie, jak po wizję wszechświatowego spisku i sensację, sięgają po motyw zagłady. Jest ona wywołana wojną totalną, u początków której niekiedy – jak w przypadku „fantastyki neorozbiorowej” – legł zamach państw ościennych na suwerenność Polski. Co znamienne, w utworach tych Polska zawsze występuje w roli napadniętego, nigdy zaś agresora. Jedynie w nielicznych przypadkach, jak w *Apokalipsie według Pana Jana* Roberta J. Szmidta, prowokuje ona zbrojną akcję ze strony sąsiedniego państwa.

Fascynacja obrazami globalnego kataklizmu sprawia, że można – w odniesieniu do najnowszej rodzimej beletrystyki przyszłościowej – mówić wręcz o „renesansie” międzywojennej fantastyki, podejmującej temat zagłady cywilizacji oraz o powstaniu w dojrzałej postaci nurtu militarnej *science fiction*. Nie stanowi ona *novum* w takim stopniu, w jakim zdają się sugerować to recenzenci np. *Apokalipsy według Pana Jana* Roberta J. Szmidta. Andrzej Ziemiański, omawiając *Apokalipsę...*, akcentuje, że akcja powieści – jako pierwszej w dziejach rodzimej fantastyki ukazującej zmagania militarne w przyszłej wojnie – rozgrywa się nie w Ameryce, lecz w Polsce⁴. Zdaje się on jednak zapominać o tradycji międzywojennej fantastyki militarnej. W niej bowiem również – jak np. w przypadku *Roku 1974* Bolesława Żarnowieckiego lub *Świata w płomieniach* Antoniego Marczyńskiego – futurystyczne batalie toczyły się nieomal *hic et nunc*. W utworach tych (oraz w wielu innych ówczesnych powieściach, głównie z pogranicza *science fiction* militarnej i opowieści o cudownym wynalazku⁵), podobnie jak we współczesnych realizacjach, fantastyka okazywała się dogodnym narzędziem modyfikowania struktur powieści sensacyjnej i szpiegowskiej⁶.

⁴ Zob.: A. Ziemiański, *Wrocław musi spłonąć*, „Science Fiction” 2003, nr 22, s. 93. *Notabene*, równie prekursorski charakter powieści, jako rzekomo inicjującej zjawisko polskiej militarnej fantastyki naukowej reklamuje wydawca *Września* Tomasza Pacyńskiego. Nie waha się on przed umieszczeniem na okładce reklamy: *pierwsza polska militarna SF* (T. Pacyński, *Wrzesień*, Warszawa 2002, IV strona okładki).

⁵ Dla porządku wymienimy przykładowe tytuły: *Antychryst. Powieść dni ostatnich* (Poznań 1920) Jana Łady, *Czandu* (Warszawa 1925) i *Jak być mogło. Nieurzeczywistniona opowieść lotnicza* (Warszawa 1926) Stefana Barszczewskiego, *Jutro* Antoniego Marczyńskiego (Warszawa 1934).

⁶ Por.: A. Niewiadowski, *Koncepcje zbiorowej zagłady (z zagadnień polskiej fantastyki naukowej)*, „Przegląd Humanistyczny” 1982, nr 10, s. 59–75 (zwłaszcza s. 60).

Pomiędzy oboma nurtami fantastyki militarnej (międzywojennym i współczesnym) zauważyć można jednak istotną różnicę. Utwory z okresu dwudziestolecia, mimo szczegółowych – jak np. w powieściach Marczyńskiego – opisów zmagania wojennych i futurystycznych środków prowadzenia walki, nie gloryfikują militarizmu⁷. Naruszony ład społeczny powraca, agresorzy zostają pokonani, a pozytywny bohater nagrodzony, choć niekiedy – jak w *Czandu* Stefana Barszczewskiego – radość zwycięstwa zostaje przyćmiona przez gorzką świadomość jego ceny. W powieści tej mongolską agresję na Europę powstrzymano dzięki broni chemicznej. Jednakże dla dowódcy przymerzonych armii możliwości gazów bojowych, uśmiercających nie tylko żołnierzy, lecz i ludność cywilną, są ostrzeżeniem przed eskalacją zbrojeń. Daje on wyraz swym niepokojom w rozmowie z Adamem Zniczem, protagonistą utworu:

któż zaręczy, że nie będzie za kilka lat wytworzony nowy, jeszcze straszniejszy i pewniejszy sposób masowego tępienia ludzi? Może pewnego dnia wynajdzie kto maszynę, która puszczona w ruch przez jedno naciśnięcie guzika elektrycznego wypłeni cały naród i genialny barbarzyńca zasiądzie na powalonym tronie tysiącletniej kultury?⁸

Aksjologiczny chaos współczesności unieważnia tę perspektywę. Obawy przed rozwojem środków masowego rażenia (ich symbolem w dwudziestolecu były gazy bojowe), których pogłos można znaleźć na kartach międzywojennej fantastyki, współcześni twórcy zastąpili bezrefleksyjną zabawą. Ludyczne traktowanie zmagania zbrojnych sprawia, że nie można powstających obecnie obrazów wojen przyszłości traktować jako kontynuacji międzywojennej refleksji historiozoficznej na temat zagrożeń cywilizacji Zachodu. Wiara w zwycięstwo wartości humanistycznych, jaką owi twórcy zdawali się głosić – niejako wbrew kreowanym przez siebie obrazom zagłady – przyczyniła się do wprowadzenia na karty międzywojennych opowieści katastroficznych figury męża opatrznościowego. Dość często należał on do elity, a wrażliwość na bolączki współczesności sprawiała, że dobrze orientował się w zagadnieniach społeczno-politycznych. Jego aktywność, „nagradzana” szansą na ocalenie, sprawia, że wiele utworów międzywojennych, ukazujących zmagania przyszłości, można traktować jako antykatastroficzne⁹. Rys ten jest widoczny zwłaszcza

⁷ Zob.: tamże, s. 62.

⁸ S. Barszczewski, *Czandu*, Warszawa 1925, s. 268.

⁹ W sposób jeszcze bardziej wyrazisty sygnalizowaną tu kwestię pozornego katastrofizmu (antykatastrofizmu) widać w trakcie lektury utworów, w których kataklizm

w utworach, które podejmują – na marginesie obrazów przyszłej wojny bądź jako motyw centralny – temat ekspansji obcej, cywilizacyjnie bardziej prymitywnej rasy. Cechą wspólną tych utworów jest optymistyczny *happy end*: wrogowie Europy zostają pokonani dzięki przymiotom polskich bohaterów¹⁰.

We współczesnej fantastyce militarnej znamienity staje się brak figury pozytywnego bohatera. Pozornie za wcielenie wzorca osobowego męża opatrnościowego można byłoby uznać Jana Sobieszczyka z *Apokalipsy według Pana Jana* Roberta J. Szmidta. Nie ukrywa on jednak żądzy władzy. Pragnienie normalizacji życia w zniszczonym atomowym kataklizmie Wrocławiu motywuje nie tyle chęcią ulżenia doli umierających na chorobę popromienną, ile początkiem ekspansji terytorialnej, pozwalającej restytuować Rzeczypospolitą „od morza do morza”. W tym celu nie waha się zabić osób uniemożliwiających mu skorzystanie z zapasów zgromadzonych w bunkrach na wypadek nuklearnego konfliktu (który, *notabene*, sam wywołał, decydując, jako pracownik kontrwywiadu, o polskiej prowokacji na terenie Ukrainy – miała ona być demonstracją siły, rychło jednak przerodziła się w światową wojnę). Drogą politycznych wybiegów stara się też scalić w organizm państwowy rozproszone osady i większe miasta. Jeśli zaś, jak w przypadku Leszna, napotyka opór, odwołuje się do sentymentów narodowych. Obrońcom miasta mówi:

Jestem Polakiem, jak i wy jesteście Polakami! [...] Nie prowadzę najeźdźców, tylko polskie wojsko, pod polskimi sztandarami [...]. Zatknałem tymi rękami biało-czerwony sztandar na gruzach Jasnej Góry! Ja, i tylko ja, jestem władny odbudować państwo polskie. Wasze państwo, moje państwo, nasze państwo!¹¹

Podobnie jak w utworze Szmidta, trudno odnaleźć „męża opatrnościowego” również w innych opowieściach o militarnych zmaganiach w przyszłości: Radosław Tomaszewski (protagonista *Noteki 2015* Konrada T. Lewandowskiego) godzi się na współpracę ze Sztabem Generalnym w nadziei na sensacyjne materiały prasowe dla

ma charakter kosmiczny (np. w *Ostatniej godzinie* Jana Konczyńskiego lub w *Kiedy Księżyc umiera. Fantastycznej relacji z życia mieszkańców drugiego globu* Jerzego Brauna). Jak podkreśla Krystyna Kłosińska, skonstruowane w ten sposób rozwiązanie fabularne pozwala ufać czytelnikowi w kosmiczną sprawiedliwość, z której mocy choć zginie społeczność (zgodnie z prawem nagrody i kary – zawsze ta, która nie wytworzyła godnych zachowania wartości), to jednak ludzkość ocaleje (zob.: tam, *Katastroficzna odmiana powieści popularnej*, [w:] *Katastrofizm i awangarda*, red. T. Bujnicki, T. Kłak, Katowice 1979, s. 69).

¹⁰ Za: A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra*, Warszawa 1982, s. 207.

¹¹ R. J. Szmidt, *Apokalipsa według Pana Jana*, Katowice 2003, s. 148.

pisma, w którym pracuje; tytułowy przywódca z utworu Jacka Dukaja, Xavras Wyżryn, to owładnięty mistycyzmem dowódca. Nie waha się poświęcić siebie, by legenda trwała, dodając otuchy w walce z najeźdźcą (akcja rozgrywa się w alternatywnej rzeczywistości, w której Polska przegrała z Armią Czerwoną warszawską bitwę roku 1920). O tym, że poświęcenie Wyżryna osiągnęło zamierzony cel, świadczy epilog, stylizowany na zapis w fikcyjnej *Ewangelii według świętego Jewrieja*, w którym przedstawiono męczeńską śmierć dowódcy:

Samotny bombowiec nadleciał przez nikogo nie zauważony. [...] Xavras Wyżryn rozłożył ramiona. Bomba eksplodowała. Zalało go najjaśniejsze ze światła i najczystszy z ognia, i wypalił się w kamieniu czarny cień jak krzyż, czarny cień, który możecie pójść i zobaczyć, dotknąć własną ręką, wyzegnany na wieczność w chwili jego śmierci cień Xavrasa Wyżryna¹².

Dodajmy, że poetyka, po którą sięgają twórcy fantastyki militarnej, nie jest znamienna jedynie dla rodzimej twórczości fantastyczno-naukowej o charakterze rozrywkowym. Traktowanie wojny jako przygody można odnaleźć zwłaszcza w nurcie rosyjskiej fantastyki militarnej, tzw. *bojewikach*, których przykładem są powieści Nika Pierumowa (*Czaszka na rękawie*, *Czaszka na niebie*) i Andrieja Łazarczuka (*Wszyscy zdolni do noszenia broni*)¹³. Zapewne przyczyną popularności *bojewików* jest atrakcyjny czytelniczo schemat fabularny oraz ich poetyka (uproszczony rys psychologiczny bohatera, prezentowanie protagonisty jako „superżołnierza”, zdolnego do pokonania przeważających sił wroga, opisy batalistyczne), nawiązująca do takich niedysiejszych przebojów kinowych, jak cykl przygód „superkoman-dosa” Johna Rambo¹⁴.

¹² J. Dukaj, *Xavras Wyżryn*, [w:] tenże, *Xavras Wyżryn*, Warszawa 2000, s. 318.

¹³ Dodajmy, iż jakkolwiek *bojewiki* należą do zjawisk charakterystycznych głównie dla rosyjskiej fantastyki naukowej, pewne elementy ich poetyki można odnaleźć również w twórczości Andrzeja Ziemiańskiego (np. w powieści *Dziennik czasu plagi* i opowiadaniach z tomu *Zapach szkła*) oraz w *Sierżancie* Mirosława Żambocha – entuzjastycznie przyjętej przez polską krytykę i czytelników czeskiej powieści z pogranicza fantastyki naukowej i *fantasy* (zob. recenzje utworu: J. Kułakowska, *Nietypowy świat, nietypowy heros*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2005, nr 191 (marzec), s. 17; Misha, *Sierżant Lancelot – znowu do raportu!*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2005, nr 192 (kwiecień), s. 23; J. Dukaj, *Żamboch, czyli Ziemiański*, „Nowa Fantastyka” 2005, nr 5, s. 73).

¹⁴ Mamy tu na myśli przede wszystkim drugą część filmu, pt. *Rambo II* (reż. G. P. Cosmatos, wyst. S. Stallone, J. Cameron). Za fantastycznonaukowy odpowiednik tego filmu można uznać np. *Uniwersalnego żołnierza* (reż. K. Emmerich, wyst.: J.-C. Van Damme, D. Lundgren, A. Walter, E. O’Ross).

Trudno, czytając utwory należące do fantastyki naukowo-militarnej (np. *Wrzesień* Tomasza Pacyńskiego, *Xaurasa Wyżryna* Jacka Dukaja, *Bombę Heisenberga* Andrzeja Ziemiańskiego, *Notekę 2015* Konrada T. Lewandowskiego), nie oprzeć się wrażeniu, iż w większości z nich futurystyczna sceneria to jedynie element dynamizujący i uatrakcyjniający akcję, pozwalający na ukazanie przyszłościowych środków technicznych, służących prowadzeniu wojny. Jako przykład takiego instrumentalnego traktowania ultranowoczesnej techniki wojskowej można przywołać *Bombę Heisenberga* Ziemiańskiego. W scenach batalistycznych ukazujących wojnę w Wietnamie pojawiają się m. in. samobieżne działa, zmodernizowane samoloty szturmowe Łosie F i bombowce dalekiego zasięgu Żubry, zdolne dolecieć z Indochin do Kanady. Znaczący dla owej fascynacji zabawą w wojnę wydaje się opis rozpoczynający opowiadanie:

„Ognistooka”, zwana przez żołnierzy „Latryną”, dotarła na szczyt wzgórza, zgrzytając gaśnienicami, które miażdżyły drzewa, wiejskie chaty, ryżowe zasiewy i wszelkie konstrukcje wzniesione przez człowieka w tym zapomnianym przez wszystkich kącie świata. Prawie dwustutonowa armata samobieżna Królewskich Sił Interwencyjnych zostawiała po sobie tylko szybko podchodzące wodą koleiny¹⁵.

Zastosowaną przez Ziemiańskiego metodę kreacji fantastycznej rzeczywistości utworu można – w myśl propozycji Andrzeja Stoffa – określić mianem „rozpoczynania przez założenie oczywistości” w wariacie nader często aktualizowanym przez twórców *science fiction*, tj. *in medias res* (pisarz zakłada w tym przypadku, że odbiorca rozpozna konwencję utworu dzięki najbardziej ogólnym sygnałom)¹⁶. Początek utworu w tym przypadku umożliwia identyfikację wzorca gatunkowego: czytelnik zdaje sobie sprawę, że opowieść o zmaganiach, w których jedną ze stron konfliktu są Królewskie Siły Interwencyjne (nawet jeśli nie ma pojęcia o technice wojennej i w związku z tym nie może określić, na ile wiarygodna jest podana waga działa samobieżnego), należy do kręgu literatury fantastycznej. Odbiorca może uznać tak rozpoczynający się utwór za historię alternatywną bądź militarną *science fiction*, lecz z pewnością nie odczyta go jako realistycznej historii wojennej.

¹⁵ A. Ziemiański, *Bomba Heisenberga*, [w:] tenże, *Zapach szkła*, Lublin 2004, s. 121.

¹⁶ Zob.: A. Stoff, *Sposoby stanowienia rzeczywistości niewerystycznej w początkowych partiach utworów science fiction*, [w:] *Fantastyka. Fantastyczność. Fantazmaty*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1994, s. 37–55 (tu zwłaszcza s. 45, 48–51).

Fabularnie obrazy toczonej batalii motywowane są wykorzystaniem elementów historii alternatywnej, w której wchodzące w skład międzynarodowego korpusu Królewskie Siły Ekspedycyjne Rzeczypospolitej Trzech [sic!] Narodów (tj. polskiego, litewskiego i żydowskiego) walczą w Wietnamie z komunistyczną partyzantką. Rozwiązanie to jest jednakże, podobnie jak przenikanie się różnych wymiarów rzeczywistości, jedynie pretekstem do ukazania wojennych zmagania i gry wywiadów. Znamienne przy tym dla nurtu rodzimej fantastyki militarnej pozostaje prezentowanie wojny jako przygody, kształtującej charakter i umiejętności (jednym z nielicznych utworów przełamujących ten schemat jest *Xavras Wyżryn Dukaja*). Owo romantyczne postrzeganie zmagania w *Bombie Heisenberga* podkreśla sceneria dżungli w Indochinach.

Interesująca – jako kontekst kulturowy – w przypadku opowiadania Ziemiańskiego (a pośrednio również i innych utworów z kręgu fantastyki militarnej) mogłaby być odpowiedź na pytanie, na ile autorzy owych opowieści posiłkowali się filmami wojennymi. U progu lat dziewięćdziesiątych, dzięki wypożyczalniom kaset wideo, można było zaznajomić się z licznymi hollywoodzkimi produkcjami gloryfikującymi wojnę. Szczególną popularnością cieszyły się wówczas obrazy konfliktu wietnamskiego. Co znamienne, były one najczęściej sensacyjnymi widowiskami, ukazującymi raczej blaski niż cienie życia żołnierskiego (do wyjątków należały *Czas Apokalipsy* i *Pluton*). Filmy te, wzorowane na *Zielonych беретach*, były *de facto* pochwałą militarizmu i fizycznej tężyzny, ich fabuła sprowadzała się zaś do ukazywania zmagania amerykańskich żołnierzy z Vietcongiem i wypełnianie tajnych misji na tyłach wroga (tak dzieje się np. w serialu *Rok w piekle* i cyklu filmów z Chuckiem Norrisem pt. *Zaginiony w akcji*¹⁷).

Instrumentalne traktowanie elementu fantastycznonaukowego prowadzi do powielania schematów. Reinterpretacja jest w tym przypadku jedynie pozorna i można traktować ją nie tyle w kategoriach inspiracji, ile przywoływania sprawdzonych (fabularnie, ale i marketingowo) rozwiązań. Utwory takie nie wnoszą bowiem do literatury fantastycznonaukowej nowatorskich rozwiązań. Mogą za to stanowić świadectwo szablonowości i swoiście pojmowanego „literackiego konserwatyzmu”. *De facto* nie ma w nich bowiem niczego

¹⁷ Na przygody odgrywanego przez Norrisa pułkownika Jamesa Braddocka składają się: *Zaginiony w akcji* (*Missing in Action*), USA 1984, reż. J. Zito, wyst.: Ch. Norris, P. Mascarino, D. Tress, J. Hong; *Zaginiony w akcji 2: Początek* (*Missing in Action 2: The Beginning*) USA 1985, reż. L. Hool, wyst.: Ch. Norris, J. Hieu, S-T Oh, D. R. Ferrandini; *Zaginiony w akcji 3* (*Missing in Action III*) USA 1988, reż. A. Norris, wyst.: Ch. Norris, A. Aleong, M. Kim, Y. Efroni.

twórczego, a jedynie **odtwórcze** wykorzystywanie osiągnięć literackich antenatów.

Równie często są to też świadectwa lekturowych fascynacji ich autorów, którym trudno jest niekiedy „wyzwolić się” spod uroku pierwowzoru. Taka zależność łączy np. opowiadanie Grzegorza Wiśniewskiego *Manipulatrice*, powieść Ryszarda Dziewulskiego *Bez pamięci* oraz cyberpunkową „trylogię Ciagu” Williama Gibsona bądź *Dziennik czasu plagi* Andrzeja Ziemiańskiego, *Apokalipsę według Pana Jana* Roberta J. Szmida i nurt kinematografii awanturniczo-wojennej.

Za swoje *credo* omawianej tu twórczości można byłoby przyjąć uwagę Jacka Inglota:

Ongiś pisarz miał być wieszczem, prorokiem, wiodącym naród wybrany ku świetlanej przyszłości – dziś został zredukowany do roli błazna, dostarczającego tłumowi lekkostrawnej rozrywki¹⁸.

Podporządkowanie wykorzystywanych wątków *science fiction* wymogom zaproponowanego w utworze eksperymentu myślowego

Pragnienie autora, by uczynić z utworu fantastycznonaukowego swoistą wykładnię własnej filozofii bądź by zaproponować wizję rozwoju nauki, to swoisty rewers naszkicowanej uprzednio motywacji reinterpretowania motywów, wykorzystywanych przez fantastykę naukową.

Utwory, w których odnajdujemy eksperyment myślowy, cechuje zwykle synkretizm. Nie można jednoznacznie określić odmiany tematyczno-problemowej, do której należą. Zazwyczaj jednak dominuje w nich jeden temat, zaczerpnięty z tradycyjnej, spekulatywnej fantastyki naukowej. Przykładowo: *Krótki lot motyla bojowego* Eugeniusza Dębskiego, *Opuścić Los Raques* Macieja Żerdzińskiego i *Czarne oceany* Jacka Dukaja odwołują się fabularnie do różnych aspektów motywu kontaktu z pozaziemską cywilizacją. Jednocześnie „wojnę światów” z powieści Dębskiego, pozorną inwazję u Żerdzińskiego i poszukiwanie dialogu z „myślnią” w utworze Dukaja można uznać nie tylko za pretekst do rozważań na temat stałości pewnych motywów i rozwiązań fabularnych w literaturze fantastycznonauko-

¹⁸ J. Inglot, notka autobiograficzna, [w:] A. Drzewiński, J. Inglot, *Bohaterowie do wynajęcia*, Lublin 2004, s. 1.

wej. Pisarze ci wykorzystują stereotypowość fabuł do stawiania istotnych pytań dotyczących miejsca człowieka we Wszechświecie i konsekwencji potencjalnego kontaktu z „braćmi w rozumie”. Twórców tego nurtu można uznać za intelektualnych spadkobierców Stanisława Lema, podobnie jak oni upatrującego w fantastyce naukowej możliwości werbalizacji problemów cywilizacyjnych i etycznych w dobie ekspansji nowych technologii. Tak samo jak autor *Głosu Pana* traktują oni naukę jako tę sferę aktywności intelektualnej człowieka, która „dostarcza [...] jedynie możliwej o tym świecie pewności orzeczeń o historii, budowie, funkcjonowaniu, a może i nawet o losach tego, co nas otacza”¹⁹. Ową fascynację „fantastyką naukową w wersji Lema” można odnaleźć zwłaszcza w beletrystyce Jacka Dukaja.

Konieczność podporządkowania fabuły logicznym założeniom (z którymi wielu twórców bywa „na bakier”) sprawia, że motywowana w ten sposób decyzja o reinterpretacji założeń *science fiction* jest podejmowana zdecydowanie rzadziej, niż dostosowywanie obranej tematyki do wymogów literatury rozrywkowej.

Do autorów, dość konsekwentnie sięgających w swej twórczości po eksperyment myślowy, należą wspomniany już Jacek Dukaj i Marek S. Huberath. Twórców tych łączy – czerpane ze wzorców Lema – oparcie kreacji artystycznej na precyzyjnych modelach myślowych z kręgu nauk matematyczno-fizycznych i skłonność do eseistycznego traktowania materii powieściowej. W przypadku *Gniazda światów. Wersji jedynej* Huberatha u podstaw ontologii świata przedstawionego leży ciąg Fibonacciego; Dukaj antycypuje rozwój technologii komputerowych i fizycznych modeli rzeczywistości oparty na nurtach filozofii nauki czerpiących z holizmu. Na kartach jego utworów dość często pojawia się też krytyka utożsamiania wiedzy naukowej z jej scjentyistyczną wykładnią. Odrzucenie takiej koncepcji nie jest równoznaczne z deprecjacją nauki, tym bardziej że jedynie ona dysponuje narzędziami poznawczymi, pozwalającymi ogarnąć złożoność ludzkiego doświadczenia²⁰. Dotyczy to nie tylko *Perfekcyjnej niedoskonałości*, lecz również wcześniejszych powieści Dukaja – zwłaszcza *Czarnych oceanów*. W prozie tego autora sprzeciw wobec scjentyistycznego redukcjonizmu nie oznacza jednak sięgania po wątki nauk magicznych. „Imperializm

¹⁹ Wypowiedź Stanisława Lema, [w:] S. Beres, *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*, Kraków 1987, s. 339.

²⁰ Na temat krytyki scjentyzmu i dróg prowadzących naukę do zrozumienia świata materii zob.: J. Polkinghorne, *Poza naukę. Kontekst kulturowy współczesnej nauki*, przekł. D. Czyżewska, Warszawa 1998 (tu zwłaszcza rozdział *Zrozumienie świata materialnego*, s. 13–30).

naukowy”²¹ autor *Katedry* przewycięża m. in. sięgając po tematykę teologiczną. Wiele jego opowiadań mówi *expressis verbis* o kwestiach wywodzących się z kręgu religijnej tradycji judeochrześcijańskiej (np. *In partibus infidelium*, *Ziemia Chrystusa*) lub o poszukiwaniu Absolutu utożsamianego z Bogiem (np. *Katedra*).

Innym sposobem przekraczania ograniczeń scjentyzmu okazało się przywoływanie europejskiej tradycji filozoficznej. Arystotelesowski podział na formę i materię legł w *Innych pieśniach* u podstaw ontologicznej koncepcji świata przedstawionego. Nie jest to jednak – jak się wydaje – jedyny (choć najbardziej może oczywisty ze względu na przywołanie postaci Arystotelesa w utworze²²) przykład wykorzystania tradycji filozoficznej w beletrystyce Dukaja. U podstaw założeń ewolucji form inteligencji legła w *Perfekcyjnej niedoskonałości* neoplatońska teoria emanacji, pojmowanych jako wpływ z Prajedni i osłabienie mocy²³. W koncepcji zwolenników Plotyna kolejne emanacje miały jednak charakter „zstępujący”, tj. ukazywały „upadek w materię”²⁴. Tymczasem w świecie *Perfekcyjnej niedoskonałości* człowiek ewoluuje w hipostazy, pokonując na swej drodze fazy „postludzkie”, by – wedle tego, co przypuszczają bohaterowie, nie mając jednak pewności – osiągnąć w przyszłości etap hipotetycznej Inkluzji Ultymatywnej. Proces ten obrazuje wykres dołączony do powieści²⁵:

Jednocześnie, ów odwrócony (w stosunku do neoplatońskiego) kierunek emanacji może stanowić kolejne nawiązanie, w specyficzny sposób, do Plotyna. Porfiriusz, biograf filozofa, już w pierwszych

²¹ Określenie Johna Polkinghorne. Zob. tenże, *Poza nauką. Kontekst kulturowy...*, s. 14.

²² Arystoteles, zwany Aristotelem w świecie *Innych pieśni* znany jest jako autor dzieła *O pitagorejczykach*, obarczanych odpowiedzialnością za wszelkie niezrozumiałe i niewytłumaczalne wydarzenia, traktowanych jako animatorów globalnego spisku: „Już starożytni, gdy chcieli kogoś oczernić, pisali: >>Podejrzewa się go o przynależność do pitagorejczyków<<. O ile bowiem Żydów można wskazać z twarzy i imienia, o tyle pitagorejczycy istnieją wyłącznie w podejrzeniu. Ktoś zrobi nazbyt szybką karierę, zbyt gładko wkupi się w łaski władcy, ma w interesach powodzenie nieproporcjonalne do siły swojej morfy – znać w tym rękę pitagorejczyków [...]. Czy zaś owa sekta nadal naprawdę istnieje i funkcjonuje, tego nie sposób stwierdzić. Nawet ci, co się otwarcie przyznają do członkostwa w niej, robią to zapewne z pragnienia uczestnictwa w legendzie, przybrania cudzej formy” (J. Dukaj, *Inne pieśni*, Kraków 2003, s. 285). Słowa te, bardziej niż obrazem globalnego spisku, są świadectwem gry, na wzór *Wahadła Foucaulta* Umberta Eco, ze stereotypem historii spiskowej.

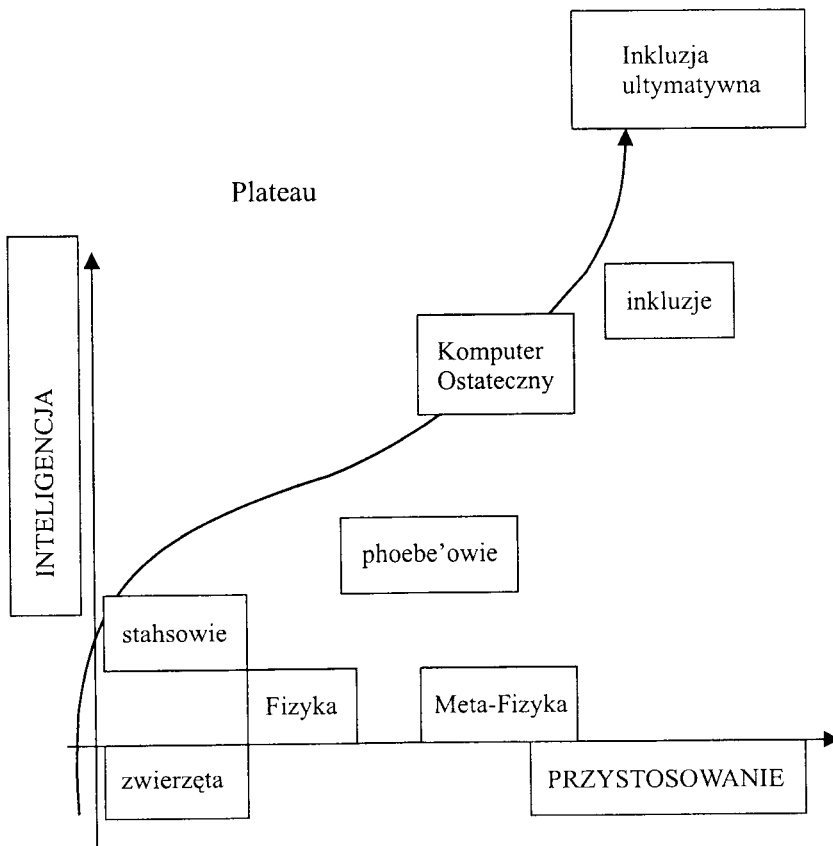
²³ Zob.: G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, przekł. E. I. Zieliński, Lublin 2002, t. 5, s. 71, hasło: *Emanacja*.

²⁴ Zob.: S. Świeżawski, *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, Warszawa 2000, rozdz. *Filozofia okresu Cesarstwa Rzymskiego. Neoplatonizm*, s. 225–231.

²⁵ J. Dukaj, *Perfekcyjna niedoskonałość...*, Kraków 2004, s. 4.

zdaniach życiorysu stwierdzał jego uduchowanie: „Plotyn, filozof, który żył za naszych czasów, wstydzić się zdawał tego, że posiada ciało”²⁶. Podobna z ducha jest filozofia protagonistów utworu Dukaja, dla których ciało stanowi okowy umysłu. Toteż pragnienie dalszej ewolucji

jest zbyt silne, zbyt piękne, zbyt kuszące – kolejny etap na drodze do doskonałości, następny stopień schodów od zwierzęcia do Boga. Nie da się uciec, nie da się zapomnieć, przestać myśleć, przestać marzyć, skoro raz wstąpiło się na tę ścieżkę, a każdy krok na niej tak oczywisty²⁷, [bowiem] niedoskonałość boli²⁸.



Wykres 1. Krzywa progresu *Homo sapiens*

²⁶ Porfiriusz, *O życiu Plotyna*, 1, [w:] Plotyn, *Enneady*, przekł. A. Krokiewicz, Warszawa 1959, t. 1, s. 3.

²⁷ J. Dukaj, *Perfekcyjna niedoskonałość...*, s. 450.

²⁸ Tamże, s. 451.

Czytając powieści Huberatha lub Dukaja można zauważyć jeszcze jedną zbieżność z beletrystyką Lema. Żywioł literackości równoważy w nich naukowy dyskurs – wszak literat to ten, „kto mówi swojemu społeczeństwu i swoim czasom rzeczy, których nikt wcześniej nie pomyślał”²⁹. Warto w tym miejscu przywołać słowa Macieja Howieckiego (znanego w kręgach miłośników *science fiction* propagatora nauk przyrodniczych), według którego głównym zadaniem fantastyki jest kształcenie wyobraźni, a więc umiejętności stawiania podstawowych pytań. Te zaś mogą prowadzić do rewaloryzacji rozumienia nauki i świata³⁰.

W twórczości podporządkowującej fikcję założeniom eksperymentu myślowego rolę pierwiastka literackości staje się zwrócenie uwagi czytelnika atrakcyjną dlań formą na zgoła niefikcyjne problemy. Andrzej Stoff, omawiając *Prowokację* Lema, przywoływał jego dwie prace, poświęcone literaturze – *Fantastykę i futurologię* oraz *Filozofię przypadku*. Tym, co je łączyło, była powracająca kwestia roli beletrystyki w stawianiu pytań i rozwiązywaniu rzeczywistych zagadnień nauki³¹. Podobne zadania stawia przed literaturą Dukaj, posiłkujący się formułą *space opery* dla podniesienia kwestii podmiotowości i tożsamości w dobie rozwoju fantomatyki (*Perfekcyjna niedoskonałość*) bądź kreślenia granic tego, co pojmowalne (*Katedra, Extensa*). Dla Lema, Huberatha i Dukaja, fantastyka naukowa staje się nośnikiem myśli wykorzystywanym w sposób instrumentalny³². Twórcom tym, traktującym obroną konwencji służebnie w stosunku do podejmowanej w niej problematyki, zdają się patronować słowa Janusza A. Zajdla. W *Prawie do powrotu* deklarował on:

Astrolot, gwiazdy, planety i kosmiczna pustka są tu sceną, na której rozgrywają się sprawy Istot Rozumnych, istot małych i bezsilnych, gdy rozpatrywać je z osobna, potężnych jednak, gdy wspiera je wiedza, technika i doświadczenie miliardów im podobnych, choć odległych w przestrzeni i czasie³³.

²⁹ Wypowiedź Stanisława Lema, [w:] S. Bereś, *Rozmowy ze Stanisławem Lemem...*, s. 220.

³⁰ Zob.: Szczeliny, z Maciejem Howieckim rozmawia Maciej Parowski, „Fantastyka” 1988, nr 4, s. 62 (część pierwsza wywiadu).

³¹ Zob.: A. Stoff, *Z ograniczoną odpowiedzialnością*, [w:] tenże, *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*, Bydgoszcz 1990, s. 106.

³² W odniesieniu do prozy Lema Andrzej Stoff zauważa, że takie pretekstowe traktowanie fabuły „kończyło się [...] nieuchronnie sprowadzaniem literackości do funkcji wehikułu służącego przenoszeniu empirycznych w istocie faktów ze świata realnego w świat myśli” (A. Stoff, *Z ograniczoną odpowiedzialnością...*, s. 106).

³³ J. Zajdel, *Prawo do powrotu*, Warszawa 1975, s. 5.

Niejako na marginesie spekulatywnej *science fiction* sytuuje się swoisty eksperyment artystyczny, za jaki należy uznać zjawisko fantastyki autotematycznej. Co znamienne, autorzy współczesnych opowieści o charakterze autotematycznym nader często odwołują się do poetyki groteski. Jako przykład przywołajmy nowelę Soheja [Dariusza Zalewskiego] *A może macie coś nowego chłopcy?*

Utwór pozornie przywołuje schematyczne rozwiązania fabularne, charakterystyczne dla fantastyki opisującej kontakt z obcą cywilizacją. Bohaterami są dwaj ekscentryczni bogacze, umieszczeni w szpitalu psychiatrycznym. Zafascynowani przemocą, zlecają nagranie najbardziej drastycznych scen w celu ich emisji w przestrzeń kosmiczną przez sondę. Przekaz znajduje odbiorców i po dwudziestu latach przybywają oni statkiem kosmicznym. Nie czynią tego jednak, aby nawiązać kontakt, lecz dla podpisania kontraktu handlowego na prawa do wyłącznej emisji przekazu.

Nowela Soheja jest przykładem zmiany paradygmatu tzw. fantastyki kontaktowej (tj. opisującej nie tylko akt spotkania ludzkości z jej kosmicznymi „braćmi w rozumie”, lecz również prezentującej możliwe konsekwencje tego faktu), która w powojennej fantastyce – zwłaszcza w dobie socrealizmu – była nurtem silnie upolitycznionym i służyła zazwyczaj konfrontacji dwu systemów społeczno-politycznych (tak dzieje się np. w *Astronautach* Stanisława Lema lub *Zagubionej przyszłości* Krzysztofa Borunia i Andrzeja Trepki). Jednocześnie nowela stanowi grę ze stereotypami charakterystycznymi dla fantastyki naukowej. Zostają one sparodiowane poprzez ich zaprzeczenie: zamiast naukowców pracujących w placówce badawczej, bohaterami są bogacze umieszczeni w zakładzie zamkniętym; wieloletnie poszukiwania nawiązują do programu misji Voyagera nie tylko w sposób fabularny, lecz również zwerbalizowany³⁴. W utworze tym człowieka – parlamentarzystę ludzkości z *Obłoku Magellana* Stanisława Lema, lub człowieka – detektywa (postać charakterystyczną dla nurtu *social fiction*) zastąpił w kontakcie z obcą cywilizacją człowiek – kontrahent. Zmiana ta wydaje się satyrą na sytuację Polski w pierwszym okresie wolnego rynku gospodarki kapitalistycznej. Warto jednakże zauważyć, że wizja kontaktu w ujęciu Soheja stanowi realizację jednostkową i utwór ten należy traktować raczej jako prowokację literacką niż wyznacznik nowego spojrzenia na zagadnienie kontaktu.

³⁴ „Tak jak Voyager przesyła list od ludzkości bliżej nieznanym cywilizacjom, [...] przesłali [...] posłanie może nazbyt osobiste, ale przecież płynące z głębi serca” (Sohej [D. Zalewski], *A może macie coś nowego chłopcy?*, „Voyager. Almanach Grozy i Fantastyki”, jesień 1991, nr 1, s. 43).

W utworach przywołujących wizję kontaktu z przedstawicielami obcej cywilizacji, cechą wspólną – oprócz przypadkowości spotkania – wydaje się ludyczne potraktowanie problemu porozumienia ludzkości z reprezentantami obcej cywilizacji. Niekiedy występują elementy groteski: Pinki, bohaterka utworu Marii Keller, zachowuje się nieobliczalnie, przez roztargnienie powodując zagładę ludzkości; kosmitów z noweli Soheja interesuje bardziej podpisanie dochodowego kontraktu niż nawiązanie dialogu pojmowanego w tradycyjny sposób jako wymiana doświadczeń i osiągnięć cywilizacyjnych; fomol z *Po co żyją fomole?* Tomasza Kołodziejczaka okazuje się udomowionym zwierzęciem.

Taki sposób prezentacji życia pozaziemskiego może stanowić kontrapunkt zarówno dla wizji kosmitów jako istot humanoidalnych, jak i w pełni niepoznawalnych. Kosmos, w ujęciu najmłodszego pokolenia twórców fantastyki naukowej, nie jest już areną konfrontacji wyobrażeń ludzkości o pozaziemskim życiu. Staje się przestrzenią, w obrębie której kosmici zachowują się w sposób równie nieobliczalny, co ludzie. Dominująca w tych utworach kategoria gry literackiej może być traktowana jako swoista zabawa z konwencją. Miałaby ona wtedy na celu określenie granic gatunku, poza którymi wizja kontaktu z przedstawicielami obcej cywilizacji stałaby się jedynie ufantastyzowaną farsą. W sposób pośredni utwory Soheja, Keller i Kołodziejczaka wydają się więc odgrywać rolę analogiczną do twórczości o charakterze autotematycznym. W tym jednak przypadku granice wyznaczane byłyby poprzez celowe nagromadzenie sprzeczności, prowadzących do konfrontacji świata przedstawionego i stereotypowego obrazu rekwizytów wykorzystywanych przez fantastykę naukową. W taki sposób należy odczytywać motywację przyświecającą kreacji postaci tytułowej Pinki z utworu Marii Keller (istota ta wyglądem przypomina pluszową zabawkę z dużymi oczami, trąbą i fioletowym futrem).

*

* *

Sygnalizowane powyżej sposoby traktowania konwencji *science fiction* skłaniają do zadania pytań dotyczących kilku, wywodzących się z różnych kręgów problemowych, kwestii. Problemem jeśli nie najistotniejszym, to z pewnością najtrudniejszym do rozstrzygnięcia będzie odpowiedź na pytanie, dlaczego utwory niedopracowane, mało nośne intelektualnie znajdują odbiorców godzących się na ich lekturę. Co sprawia, że są one poczytne w sytuacji wolnego rynku, na którym powstaje więcej pism adresowanych do miłośników fantastyki i wy-

dawanych jest więcej pozycji zwartych (antologii, powieści, autorskich zbiorów opowiadań) niż są oni w stanie przyswoić. Dlaczego nie działa naturalny w tych warunkach mechanizm konkurencji, eliminujący z rynku utwory wtórne, zanim jeszcze pojawią się w obiegu czytelniczym? Są one wprawdzie szybko zapominane, a ich twórcy to najczęściej autorzy jednej opowieści, jednak sam fakt ich zaistnienia podważa niekiedy sensowność redakcyjnej selekcji (nie uwzględniamy tu coraz częstszej sytuacji, kiedy to sam zainteresowany wydaje książkę własnym kosztem – w tym bowiem przypadku możliwa jest jedynie autocenzura twórcy; z tą zaś bywa różnie).

W ten sposób adresat wirtualny skazany jest dziś częściej niż w dobie gospodarki scentralizowanej na lekturę opowieści, które wcześniej nie byłyby zakwalifikowane do druku. Kreowane (głównie przez periodyki) zapotrzebowanie czytelnicze na prozę łatwą w odbiorze sprawia, że pojawia się ona na ich łamach. Przyzwyczajeni zaś do niej odbiorcy traktują jako naturalną sytuację, w której kolejne pisma oferują im utwory o podobnym charakterze (analogiczny mechanizm można, jak się wydaje, odnaleźć w przypadku wydawnictw zwartych)³⁵. Czy jednak owo zapotrzebowanie jest w istocie zawsze „ostateczną instancją”, z którą liczą się (bądź też powinni się liczyć) twórcy fantastyki naukowej?

Jeśli odpowiedź byłaby twierdząca, należałoby spytać o przyczyny, dla których odbiorcom miałyby zależeć – w odniesieniu do fantastyki o charakterze ludycznym – na tak niskim poziomie artystycznym prezentowanych im opowieści. Jeżeli zaś to nie od czytelników zależy jakość twórczości (w tym sensie, że autorzy nie liczą się z ich oczekiwaniami), powstaje pytanie o przyczyny mierności artystycznej i myślowej utworów o „świecie jutra”.

Po części odpowiedź na postawione tu pytania daje szkic Andrzeja Zimniaka *Rynek wydawniczy wczoraj a dziś*³⁶. Jego autor spadek wartości literatury rozpatruje jako efekt strategii „przystosowania się” przez pisarzy do wymogów rynku. Ponieważ obecne nakłady wydawnicze są niezbyt wysokie, aby utrzymać się z pisania, publikują

³⁵ Mechanizm kreowania rynku wydawnictw adresowanych do miłośników fantastyki to zjawisko wciąż naukowo nieopracowane. Warto byłoby zwłaszcza znaleźć odpowiedź na pytanie o granice manipulacji odbiorcą w celu „przyzwyczajenia” go do określonego profilu pisma oraz w jakiej relacji pozostają deklaracje redaktorów (zwłaszcza zawarte w numerach inauguracyjnych nowe pismo na rynku) do późniejszej polityki wydawniczej.

³⁶ A. Zimniak, *Rynek wydawniczy wczoraj a dziś*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2005, nr 198 (wrzesień), s. 24–25.

oni coraz więcej, co wpływa na jakość utworów, wydawanych zbyt pospiesznie, nierzadko bez koniecznej korekty i przemyślenia spójności fabuły. Jednocześnie szybki i częsty druk jest dla twórców (zwłaszcza jeśli nie należą oni do pisarzy, którzy mają już renomowane nazwisko, ugruntowane w świadomości czytelniczej – jak np. Andrzej Sapkowski – wcześniejszą twórczością) jedyną szansą na zaistnienie na giełdzie czytelniczej³⁷. Zauważana przez Zimniaka prawidłowość z pewnością wyjaśnia artystyczne niedociągnięcia. Nie może jednak ich usprawiedliwiać. Świadomość korelacji między częstotliwością publikacji a aspektem finansowym tego przedsięwzięcia nie powinna wszak oznaczać czytelniczej zgody na bylejaką literaturę (sytuacja ta byłaby zgoła kuriozalna).

Z drugiej zaś strony, jeśli sukces komercyjny miałby być miernikiem wartości utworu z kręgu fantastyki naukowej, co decyduje o tym, iż w obiegu czytelniczym funkcjonują dzieła przywołujące Lemowską tradycję traktowania literatury fantastycznonaukowej jako synonimu eksperymentu myślowego (ich znamiennym przykładem pozostaje twórczość Jacka Dukaja lub *Gniazdo światów. Wersja jedyna* Marka S. Huberatha). Utwory te – odwołujące się do tradycji fantastyki spekulatywnej – można traktować jako propozycję alternatywną w stosunku do utworów niedopracowanych artystycznie, będących świadectwem trywializacji podejmowanych kwestii i nastawienia ich autorów na sensację. Są one jednak zarazem świadectwem możliwości artystycznych, nie zawsze wykorzystanych, lecz potencjalnie tkwiących w konwencji *science fiction*.

³⁷ Zob.: tamże, s. 25.

3. Między *social fiction* a fantastyką polityczną

Napięcia społeczne lat osiemdziesiątych, w literaturze głównego nurtu przemilczane lub (co zdaje się, z perspektywy czasu, zjawiskiem częstszym) traktowane przez pryzmat doświadczeń prywatnych, jednostkowych¹, w fantastyce naukowej znalazły wyraz w zjawisku określanym mianem *social fiction*. Sprzeciw może budzić anglojęzyczne brzmienie terminu, jest on jednak w takiej postaci ugruntowany w polskiej krytyce gatunku i jednoznacznie wskazuje na określony etap dziejów fantastyki naukowej; na fakt ten zwraca uwagę Andrzej Stoff, postulujący konieczność upowszechnienia pojęcia. Według badacza określenie *social fiction* wydaje się tym bardziej warte wprowadzenia do refleksji naukowej, że jednoznacznie informuje o charakterze utworów nim określanych. Rozbudowują one – wykorzystując konwencję *science fiction* – refleksję nad formami organi-

¹ Symptomatyczna w tym względzie jest powieść Jerzego Jesionowskiego *Przystanek w biegu*, który aluzyjnie ukazuje wydarzenia roku 1980, umieszczając akcję utworu w latach 1945–1957, a więc w okresie równie burzliwym. Główna bohaterka, Celina Sekulska, należąca do tzw. pokolenia ZMP, jest aktywistką organizacji młodzieżowej. Kiedy pod wpływem społecznych oskarżeń o doktrynerstwo organizacja ta ulega likwidacji, Celina staje przed wyborem: praca nauczycielki w liceum, czy stanowisko sekretarza propagandy w miejscowym Komitecie PZPR. Wybór nie zostaje rozstrzygnięty, jest on zresztą jedynie pretekstem do postawienia kwestii odpowiedzialności za swoje czyny i wiary w konieczność dotychczasowych działań. Do takiego odczytania utworu Jesionowskiego uprawniają zarówno rozmyślenia Celiny w leśniczówce Nowaków („Przewijały się w pamięci wszystkie lata przeżyte w organizacji – równie trudne, jak i napawające do niedawna radością i dumą. A teraz oplute i przekreślone. Skompromitowane, jak mieli odwagę napisać ci z >>Po prostu<< [...]. Jak pogodzić się z takim skwitowaniem całej młodości? Co wspominać skoro finałem była klęska? Po latach ZMP doczeka się pewnie rzetelnej oceny. Historia jest sprawiedliwa i wyłuskuje prawdę spod oskarżeń wrogów i fałszerzy” – J. Jesionowski, *Przystanek w biegu*, Warszawa 1981, s. 338), jak i jej rozmowa z Walendziakiem, w której rozmówca Sekulskiej stwierdza: „To tylko chwilowa klęska. Powiedziałbym: przystanek w biegu. Ruch młodzieżowy odrodzi się i nie zmarnuje tego, co wyrosło z ZMP. Doświadczeń i ludzi” (tamże, s. 341).

zacji społeczeństw i życia zbiorowego w jego wielorakich uwarunkowaniach².

Określenie *social fiction* będziemy traktować jako pojęcie obejmujące utwory należące do różnych nurtów tematycznych i problemowych *science fiction*. Łączy je nie tylko czas powstania (przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego stulecia), lecz również wspólny im wszystkim schemat fabularny: przejście samotnego bohatera od stanu niewiedzy do wiedzy na temat mechanizmów władzy. Elementy tak rozumianej poetyki *social fiction* można odnaleźć również w pojedynczych utworach powstałych wcześniej, np. w opowiadaniu Zofii Górskiej *Inicjacja* (1961) lub powieści Zbysława Góreckiego *Delta powraca na Ziemię* (1971).

Maciej Parowski za inicjujący funkcjonowanie w literaturze fantastycznonaukowej nurtu *social fiction* przyjmuje rok 1979. Jest to data publikacji utworu Edmunda Wnuka-Lipińskiego *Wir pamięci*³. Jednocześnie zaś o wydany w tym samym czasie *Obszarze nieciągłości* Andrzeja Krzepkowskiego i Andrzeja Wójcika pisze, iż jest to powieść, której autorzy prezentują czytelnikowi wizję świata pozbawioną prostych odniesień do rzeczywistości. W związku z tym nie może być ona zaliczona do nurtu *social fiction*⁴. Ze stanowiskiem tym nie sposób się zgodzić. Zakładając bowiem, iż do nurtu *social fiction* należą wyłącznie utwory o „prostym przesłaniu”, należy wykluczyć z niego zarówno *Wir pamięci* Wnuka-Lipińskiego, jak i większość powieści Janusza A. Zajdla (np. *Limes inferior* i *Paradyzje*).

W przypadku polskiej fantastyki scenerią utworów z kręgu *social fiction* było najczęściej społeczeństwo ziemskie w dalekiej przyszłości; rozwiązanie to można odnaleźć np. w trylogii Edmunda Wnuka-Lipińskiego (składają się na nią powieści: *Wir pamięci*, *Rozpad połowiczny* oraz *Mord założycielski*), *Twarzą ku Ziemi* Macieja Parowskiego, *Limes inferior* Janusza A. Zajdla. Miejsce akcji bywały też dalekie planety, skolonizowane w trakcie eksploracji Wszechświata (*Cała prawda o planecie Ksi* i *Paradyzja* Janusza A. Zajdla). Niekiedy akcja rozgrywała się w bliżej nieokreślonej przyszłości po najeździe i aneksji Ziemi przez obcą, pozaziemską cywilizację (*Solidarni* Julii Nideckiej, *Wyjście z cienia* Janusza A. Zajdla).

² Zob.: A. Stoff, *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*, Bydgoszcz 1990, s. 248.

³ Zob.: M. Parowski, *Kilkunastu Hamletów*, [w:] tenże, *Czas fantastyki*, Szczecin 1990, s. 298.

⁴ Tamże, s. 314.

Przywołane wyżej tytuły łączyła pretekstowość fabuły. Ich twórcy najczęściej skupiali się na demaskowaniu absurdów życia codziennego i nadużyć ze strony przedstawicieli władzy (nepotyzm systemu cyfrowego w *Calej prawdzie o planecie Ksi Janusza A. Zajdla*, fałszowanie historii i kunktatorstwo urzędników w *Wyjściu z cienia* tegoż autora, rasizm i społeczny ostracyzm w *Wilkach na wyspie Nideckiej* i w *Sprawie honoru* Katarzyny Kuligowskiej).

Częstokroć aluzje do rzeczywistości pozaliterackiej bywały nader przejrzyste. Najczęściej wystarczyło, zamiast w Polsce, usytuować akcję w bliżej nieokreślonym kraju lub na nowo odkrytej planecie, współczesność czytelnika zastąpić zaś przyszłością. Aby uwierzytelnić ów futurystyczny akcent, nadawano bohaterom obco brzmiące nazwiska, a świat przedstawiony wypełniały przedmioty codziennego użytku o zwielokrotnionych (w stosunku do pozaliterackich pierwowzorów) możliwościach. W warstwie językowej wykorzystywano dość powszechnie neologizmy i neosemantyzmy, których funkcją było oddanie egzotyki świata przedstawionego⁵. Zabiegi te, wobec klimatu społecznego, towarzyszącego napięciom w sferze życia politycznego, sprzyjały odczytywaniu owych utworów jako zbeletryzowanej publicystyki. Wspominając po latach te czasy, debiutujący wówczas Andrzej Ziemiański zauważał, iż „każdy wtedy usiłował >>dokopać systemowi<<. Choćby tylko symbolicznie, choćby tylko troszkę, choćby po to, żeby pokazać: >>Ja też jestem przeciw<<”⁶.

⁵ Por.: J. Dukaj, *SF po Lemie*, „Dekada Literacka” 2002, nr 1–2, s. 43.

⁶ *Jestem pilotem bombowca*, z Andrzejem Ziemiańskim rozmawia Bartek Świderski, „Nowa Fantastyka” 2002, nr 10, s. 66. Jednocześnie przywoływane tu słowa można traktować jako przejaw autokreacji Ziemiańskiego. Ich autor w latach osiemdziesiątych wydał tomik opowiadań pt. *Daimonion* (1985) i powieść *Wojny urojone* (1987). Trudno jednakże w tej, pozostającej pod wpływem ironicznie demaskatorskiej poetyki *science fiction*, doszukiwać się głębszych przemyśleń, znamienych choćby dla powieści Janusza A. Zajdla. Owe aluzje polityczne mają raczej charakter koniunkturalnego sięgania po popularne wśród czytelników kwestie zniewolenia i władzy. Wkrótce też Ziemiański zrezygnował z konwencji fantastyki zaangażowanej społecznie i zwrócił się w stronę nurtu sensacyjno-awanturczego *a’la* Antoni Marczyński, czego przejawem stały się *Wojny urojone* i późniejsze powieści: *Zabójcy szatana* (1989), oraz *Dziennik czasu plagi* (1990). Co jednakże znamienne, wypowiedź Ziemiańskiego nie jest odosobnionym przypadkiem. W podobnym tonie sugerował powszechne zaangażowanie Jarosław Grzędowicz, wspominając początki własnej kariery pisarskiej. W rozmowie z Joanną Kułakowską i Łukaszem M. Wiśniewskim mówił: „byliśmy młodzi, żyliśmy w państwie totalitarnym i rzeczy dla nas ważne, były po prostu reakcjami człowieka uwięzionego w totalitaryzmie. Większość naszych głębokich przekonań odnosiła się do sytuacji jednostki w państwie totalitarnym, do tego, co mieliśmy na co dzień [...] To wszystko było wokół nas i nie mogło nie przenikać do literatury” (*Zaczęło się od choroby – z Jarosławem Grzędowiczem rozmawiają Joanna Kułakowska i Łukasz M. Wiśniewski*, „Czas Fantastyki” 2006, nr 3, s. 27).

Lektura w perspektywie doraźności politycznej zubaża jednak sensy zawarte w najciekawszych powstałych wówczas utworach (powieściach Janusza A. Zajdla, *Wizji lokalnej* i *Pokoju na Ziemi* Stanisława Lema). Nie brakło oczywiście również powieści o znikomej wartości artystycznej (za ich przykład mogą służyć *Neurony zbrodni* Lucyny Penciak). Utwory te pisane były pod presją chwili, bez dystansu niezbędnego do wyważenia sądów o epoce, do której odnosiły ówczesnych i dzisiejszych czytelników: „konwencja, wcześniej służąca hobbystom, zaczęła wyrażać opinie i nastroje w innych formach literackich niemożliwe wówczas do przemyślenia”⁷.

Toteż za myślenie życzeniowe należy uznać słowa jednego z tworzących wówczas pisarzy – Macieja Parowskiego. Jego zdaniem współtworzące nurt *social fiction* utwory „nie są [...] portretem, wizerunkiem rzeczywistości w której powstały [...]”. Książki te nie fotografowały rzeczywistości”⁸. Ich autorzy – w opinii cytowanego tu krytyka – starali się bowiem nie tyle uchwycić moment dziejów, ile wyartykułować pewne rządzące historią mechanizmy. I to one – prawidłowości, nie zaś satyryczny, niejednokrotnie groteskowo ujęty obraz rzeczywistości (np. w *Twarzą ku Ziemi* i *Studni* Macieja Parowskiego lub *Numerze* i opisie politycznych dziejów Cortezji w *Agencji Dołu* Marcina Wolskiego) – miałyby się stać, zdaniem Parowskiego, rzeczywistym tematem utworów należących do kręgu *social fiction*.

O tym, że często praktyka pisarska była inna, świadczą nie tylko sygnalizowane przez Dukaję zabiegi mające na celu „uegzotycznienie” przestrzeni akcji, ani nawet nie sławetna „czerwona biomasa” z *Drugiej jesieni* Wiktora Żwikiewicza. Ową pretekstowość zdaje się podkreślać przede wszystkim schematyzm fabuł i prostota ich konstrukcji (wyjątkiem jest *Cylinder van Troffa* Janusza A. Zajdla).

Utylitarne traktowanie aspektu formalnego utworów z kręgu *social fiction* można oczywiście rozpatrywać również jako pochodną niechęci literatury popularnej do eksperymentów formalnych⁹.

⁷ R. A. Ziemkiewicz, *Parowski fiction*, [w:] tenże, *Frajerzy*, Lublin 2003, s. 402.

⁸ M. Parowski, *Kilkunastu Hamletów...*, s. 309–310.

⁹ Zdaniem Zbigniewa Jarosińskiego fakt istnienia literatury popularnej znajduje swoje „uzasadnienie” w literaturze wysokiej, ta zaś konieczne dopełnienie w obiegu popularnym (Z. Jarosiński, *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie*, [w:] *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973, s. 13). Sąd ten Jarosiński argumentuje w następujący sposób: „literatura popularna okazuje się przystania gustów względnie stabilnych, domeną walorów literackich sprawdzonych już w społecznej praktyce. Właściwy jej tradycjonalizm, przywiązanie do utartych rozwiązań fabularnych, wierność klasycznym sposobom narracji stanowią negatywny układ odniesienia dla usiłowań artystycznych zmierzających w stronę nowości” (tamże).

Jednakże w tym przypadku niewielkie zróżnicowanie schematu fabularnego, sprowadzonego *de facto* do uproszczonego „politycznego *Bildungsroman*” (swoistej „inicjacji w politykę”) świadczyłoby o tendencjach do aktualizacji kwestii. O zakresie wpływu polityki i problematyki społecznej na autorów fantastyki może świadczyć fakt stopniowego wygasania fascynacji pisarzy kwestiami politycznymi od połowy lat osiemdziesiątych XX w. Proces ten nieprzypadkowo zdaje się skorelowany z przemianami w literaturze werystycznej. Zdaniem autorów *Literatury polskiej 1976–1998. Przewodnika po prozie i poezji* już około roku 1986 można było zaobserwować w literaturze zjawiska świadczące o pragnieniu znalezienia języka innego niż dotychczasowy, do poruszania kwestii społeczno-politycznych. Ówcześni twórcy nie potrafili wprowadzić znaleźć alternatywy dla dotychczasowej werbalizacji tematyki społecznej, jednakże coraz bardziej ugruntowywała się wśród nich świadomość, że dotychczasowe sposoby artykulacji owych problemów stały się niewystarczające¹⁰. Przekonanie o konieczności zmiany znalazło u twórców fantastyki wyraz w poszukiwaniu nowej formuły (jak się okazało, była nią konwencja *fantasy*) i w powolnym wygasaniu pisarskiego zainteresowania zbeletryzowaną publicystyką *social fiction*. Fantastyka społecznie zaangażowana nadal oczywiście znajdowała czytelników, jednak nowe utwory to – przede wszystkim – kontynuacje wcześniejszych powieści (tak działo się w przypadku *Rozpadu połowicznego* i *Mordu założycielskiego*, stanowiących ciąg dalszy *Wiru pamięci* Edmunda Wnuka-Lipińskiego). Autorzy nielicznych powieści, nie stanowiących owych „ciągów dalszych”, przywoływali założenia *social fiction*, by wypróbować ich przydatność do opisu zmieniającej się rzeczywistości społeczno-politycznej. W ten sposób można odczytywać np. *Dzień drogi do Meorii* Marka Oramusa lub *Wybrańców bogów* Rafała A. Ziemkiewicza. Marek Oramus w *Dniu drogi do Meorii* (powieści wydanej w roku 1990, lecz powstałej – co nie wydaje się przypadkowe – w latach 1986–1988) **pozornie** korzysta z tej samej poetyki i schematu fabularnego, co Janusz A. Zajdel bądź Maciej Parowski (system zniewalający jednostkę, osamotniony bohater, demaskujący mechanizmy władzy, obraz nadużyć decydentów). Utwór ten można traktować jako rozliczenie z dotychczasową formułą *social fiction* (dodajmy, że później w tym samym celu – choć w nieporównanie ciekawszy sposób – po poetykę fantastyki lat osiemdziesiątych sięgnął Marek S. Huberath w *Gnieździe światów. Wersji jedynej* oraz Jacek Dukaj w *Czarnych oceanach*).

¹⁰ P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 169.

W podobny sposób można odczytywać powieść Ziembkiewicza. W tym jednak przypadku jej autor nie wykorzystał – jak czyni to Oramus – możliwości oferowanych przez groteskę. W zamian sięgnął po problematykę znamioną dla *social fiction* (analizę anatomii przewrotu wojskowego na odległej planecie, niegdyś skolonizowanej przez człowieka¹¹), kontaminując ją ze strukturą gatunkową powieści sensacyjno-szpiegowskiej.

Oba utwory – zarówno Oramusa, jak i Ziembkiewicza – można odczytywać w kontekście poszukiwań nowej formuły fantastyki poruszającej problematykę społeczno-polityczną. Alternatywą dla ukazwanej (jak w *Dniu drogi do Meorii*) w „zwierciadle śmiechu” miała być Ziembkiewiczowska propozycja, by opowieść wpierw zaciekała perypetiami bohaterów. Dopiero zainteresowany ich przygodami, czytelnik miał rozpoznawać aluzje do rzeczywistości pozatekstowej. Jednakże zjawisko *social fiction* (traktowane w kategoriach powieści kryptopolitycznej) stanowiło już w drugiej połowie lat osiemdziesiątych „zamknięty rozdział” w dziejach rodzimej fantastyki naukowej. Toteż wysiłki zmierzające do odnowienia go w dotychczasowej (lub zmodyfikowanej jedynie w nieznaczny sposób) formule skazane były na niepowodzenie.

Wbrew pozorom (a zapewne i oczekiwaniom) symboliczny przełom roku 1989 nie zaowocował natychmiast w rodzimej twórczości fantastycznonaukowej utworami jawnie podejmującymi kwestie polityczne¹². Być może przyczyną tego był obieg czytelniczy, w którym funkcjonuje fantastyka naukowa. Przemysław Czapliński, pisząc o utopiach negatywnych, powstałych w latach dziewięćdziesiątych (tj. powieści Włodzimierza Kowalskiego *Bóg zapłać*, Rafała Stradom-

¹¹ Dodajmy, że takie ukształtowanie fabuły nie jest pomysłem nowym. Podobny wątek separatystycznego przewrotu można odnaleźć np. w *Paradyżi* i w *Calej prawdzie o planecie Ksi Janusza A. Zajdla*, „cichy nadzór” kolonii ukazał zaś Czesław Białczyński w *Zakazie wjazdu*.

¹² Nieco inaczej kwestia upolitycznienia literatury przedstawiała się w tzw. głównym nurcie. Jako oddźwięk sposobu widzenia nowej rzeczywistości i wartościowania twórczości zaangażowanej i uwikłanej w sprawy publiczne można traktować odpowiedzi respondentów „Kresów” na jedno z pytań ankiety pisma: „Jakie zjawiska osiągnęły kres, punkt wyczerpania?” (mamy tu na myśli materiały z ankiety *Pobocza, peryferie, marginesy – dzisiaj*, „Kresy” 1990–1991, nr 4–5; 1992, nr 9–10). Dominującym tonem w wypowiedziach było postulowanie odrzucenia pozaliterackich zobowiązań literatury jako sposobu na jej „oczyszczenie”. Należy jednak dodać, że jeden z uczestników dyskusji, Dariusz Pawelec, zauważał istnienie różnicy między „literaturą obywatelską” a zaangażowaną, utożsamianą z beletrystycznymi rozrachunkami z PRL-em i stanem wojennym. Więcej na temat związków literatury, polityki i sfery publicznej zob. szkic Przemysława Czaplińskiego (*Literatura, polityka i sfera publiczna*, [w:] tenże, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Kraków 2004, s. 167–186).

skiego *Widok z pokoju bez okien*, Marka S. Huberatha *Gniazdo światów. Wersja jedyna*), zauważa, iż są one nieufne wobec rzeczywistości, na co zapewne wpływ mają doświadczenia, jakie stały się po II wojnie światowej udziałem polskiego społeczeństwa. Tę ich cechę należy oczywiście uznać za warunek poznawczo wartościowej prozy, poszukującej w kreowanych wizjach „świata jutra” odniesień do rzeczywistości otaczającej czytelnika. Czapliński dostrzega jednak w zgodności konwencji, której przestrzegają twórcy owych kontrutopii, z regułami czynnik utrudniający (czy też wręcz uniemożliwiający) im dostęp do rzeczywistości¹³.

Sąd ten, jakkolwiek ciekawy, nie wydaje się do końca zgodny z prawdą. Mimo bowiem, że istotnie trudno uznać rodzime utopie negatywne¹⁴ przełomu XX i XXI w. za język dyskursu nad stanem rzeczywistości, nie taka była ich rola w obiegu czytelnicznym. Kontrutopia nie pełni w nim wszak obecnie funkcji „literatury zamiast”. Jest raczej „literaturą specyficznego mówienia o współczesności”. Tę zaś funkcję zdaje się pełnić z powodzeniem, tym bardziej że początek ostatniego dziesięciolecia wieku XX upłynął pod znakiem rozrachunku z dotychczasową formułą *social fiction*.

Z modelem fantastyki socjologicznej, utożsamianej z *social fiction*, rozlicza się, prócz Oramusa i Ziemiakowicza, m. in. również Sławomir Prochocki w *American Dream*, opowiadaniu opublikowanym w dwa lata po *Dniu drogi do Meorii*. Jego bohater, będący jednocześnie narratorem, jako chłopiec przybył do Stanów Zjednoczonych w poszukiwaniu pracy. Przypadkowo odkrywa, że pobyt na amerykańskim kontynencie to *de facto* sterowany hipnotycznie sen, kontrolowany przez grupę wtajemniczonych osób, współpracujących z przedstawicielami pozaziemskiej cywilizacji. Ową iluzoryczność (fantomatyczność) życia emigrantów uświadamia protagoniście *American Dream* jeden z pracowników:

Ameryka nie istnieje. A raczej nie ma takiej Ameryki, jaką sobie wyobrażałeś. Nie ma Nowego Jorku, Chicago, San Francisco ani żadnego z wielkich miast. Zamiast nich są hangary, tysiące hangarów [...] Śpią w nich miliony ludzi. To oni, a raczej ich sny, są Ameryką. [...] Żyją w świecie iluzji. [...] My tworzymy ich sny¹⁵.

¹³ Zob.: P. Czapliński, *Wątpliwe rozstanie z utopią*, [w:] tenże, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003, s. 233.

¹⁴ Mianem utopii negatywnej (kontrutopii) określać będziemy utwory, w obrębie których zaproponowana została wizja społeczeństwa zniewolonego przez system władzy, dążący do podporządkowania interesów jednostki celom państwa. Takie zakreślenie pola zainteresowań omawianego tu zjawiska uwolni od zobowiązań do rozróżnień między antyutopią a dystopią.

¹⁵ S. Prochocki, *American Dream*, [w:] *Miłosne dotknięcie nowego wieku*, red. M. Parowski, Warszawa 1998, s. 58.

Wykorzystując pomysł kontroli społeczeństwa dzięki hipnozie i automatyce, Prochocki nawiązuje do *Kongresu futurologicznego* Stanisława Lema i *Sennych zwycięzców* Marka Oramusa. Prezentowany aparat kontroli ma cechy systemu totalitarnego¹⁶ dysponującego zaawansowaną technologią, która uniemożliwia jakikolwiek opór. Protagonista uświadamia sobie brak możliwości sprzeciwu wobec decyzji władz w trakcie rozmowy z jednym ze współpracowników (jak się okazuje, Orsonem Wellesem), który wspomina:

W chwili, gdy byłem o krok od zdemaskowania Ameryki, gdy miałem ujawnić wszystkim gigantyczne oszustwo, nagle mój mikrofon przestał działać. Wtedy usłyszałem mój własny głos oznajmujący światu, że audycja była tylko żartem [...]. Tego systemu nie można wywieść w pole, oszukać, zniewolić. Od początku kontrolował moje poczynania [...] czuwał. Dopuszczał mnie do samego finału i tam zadał decydujący cios. Upokorzył mnie celowo, abym nigdy już nie spróbował. I tak się stało¹⁷.

American Dream można odczytywać jako polemikę z *Paradyzją* Janusza A. Zajdla. W powieści Zajdla marginesem swobody pozostaje koalang – sztuczny język, nieczytelny dla komputera, kontrolującego kolonię na tytułowej planecie. Dla mieszkańców kolonii był on nie tylko sprawdzianem lingwistycznej wynalazczości. Dawał również poczucie wspólnoty w obliczu represyjnej polityki decydentów¹⁸. W świecie utworu Prochockiego stworzenie odpowiednika koalangu byłoby nierealne, ponieważ komputer organizuje całość sennego „istnienia” w amerykańskiej fikcji. W związku z tym możliwe do pomyślenia byłoby istnienie nadzorowanej przez urzędników opozycji. Wykorzystując poetykę *social fiction* Prochocki pozornie tworzy opowieść apolityczną o kłamstwie. Jest to zarazem jednak kłamstwo specyficzne, bo godzące w podstawy epistemologiczne bytu. Jednocześnie wizję fantomatycznej Ameryki można odczytywać jako aluzję do języka totalitarnej propagandy, traktującej świat wolicjonalnie¹⁹.

O tym, że u progu lat dziewięćdziesiątych problematyka podejmowana przez twórców *social fiction* zdeaktualizowała się, świadczą

¹⁶ Choć trudno go tak nazwać, skoro nie odnosi się do zorganizowanej społeczności, w której jednostka pełni określoną funkcję społeczną.

¹⁷ S. Prochocki, *American Dream...*, s. 69.

¹⁸ Język ten, niepozbawiony pewnych walorów artystycznych, można traktować również jako reakcję na szarą rzeczywistość wegetacji w kontenerach kolonii. Odwołując się do nieoczekiwanych skojarzeń koalang, na wzór awangardowej poezji, wydobywał warstwę semantyczną języka, tworząc nowe związki wyrazowe.

¹⁹ Na temat funkcjonowania języka w nowomowie i jego magicznego charakteru zob. M. Głowiński, *Nowomowa po polsku*, Warszawa 1990. Głowiński definiuje magiczność języka jako prezentację stanów pożądaných, tak jakby były one faktami (tamże, s. 9).

wydawnicze losy zbioru opowiadań Andrzeja Zimniaka *Samotny myśliwy*. Zostały one wznowione w Wydawnictwie α, w serii „Biblioteka Fantastyki” (nr 40). Na tom ten złożyły się opowiadania pisane na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (a więc – podkreślmy – w czasie, gdy nurt *social fiction* zdawał się formułą prężną), pierwotnie umieszczone w zbiorach: *Szlaki istnienia* i *Homo determinatus*. Zbiór Zimniaka przyjęty został – mimo entuzjastycznego wstępu pióra Macieja Parowskiego – z mieszanymi uczuciami²⁰. Tym ważniejsze wydawało się znalezienie nowej formuły dla wyrażenia treści analogicznych do poruszanych w nurcie *social fiction*.

W efekcie owych artystycznych poszukiwań twórców fantastyki, którą można określić ogólnikowo „socjologiczną” (tu w znaczeniu: „podejmującą zarówno kwestie społecznie istotne, jak i zainteresowanej funkcjonowaniem społecznych mechanizmów”), wyodrębniły się dwa nurty: fantastyka socjologiczna i polityczna. Nie były one względem siebie antytenetyczne. Przeciwnie – dość często uzupełniały się i można wskazać jedynie niewiele utworów, realizujących je w „czystej” postaci. Poniżej omówimy je kolejno.

Fantastyka socjologiczna ukazuje społeczne uwikłania jednostki i implikacje wynikające z jej funkcjonowania w coraz szybciej przekształcającej się rzeczywistości. Należące do niej utwory są niekiedy apolityczne, a ich autorów nie interesuje ukazywanie obrazu walki z systemem władzy, lecz prezentacja codziennego życia jednostki.

Czyniąc obiektem swych zainteresowań interakcje społeczne, twórcy fantastyki socjologicznej rozpatrują uwikłanie *homini futuris* najczęściej w jednym z następujących kontekstów:

- 1) wpływu *mass mediów* (głównie telewizji i wysokonakładowej prasy) na społeczeństwo;
- 2) wpływu nowych technologii (Internetu, procesu komputeryzacji) na życie jednostki i społeczności;
- 3) wpływu rozwiniętego wolnego rynku i kształtującej się postawy konsumpcjonizmu na aksjologię i wybory społeczne.

²⁰ Świadectwem owej ambiwalencji w recepcji tomu Zimniaka może być recenzja Jacka Inglota, który – nie odmawiając autorowi *Samotnego myśliwego* talentu i oryginalności wizji – konkludował, że reprezentowany przez Zimniaka model *science fiction*, utożsamianej z rozważaniami nad wpływem rewolucji technicznej na psychikę człowieka, zdezaktualizował się w obliczu coraz częstszych obrazów „awantur w przyszłości”. Przeto lektura *Samotnego myśliwego* może usatysfakcjonować jedynie nielicznych odbiorców (zob.: J. Inglot, *Outsider*, „Nowa Fantastyka” 1995, nr 2, s. 68). Wydawnicze losy zbioru potwierdziły obawy Inglota: rychło bowiem opowiadania Zimniaka pojawiły się w antykwariatach i na kiermaszach taniej książki, nie znajdując nabywców mimo atrakcyjnej ceny.

Zaprezentowany tu podział może wydać się nieco sztuczny. Wszak lektura utworów z kręgu fantastyki socjologicznej uzmysławia, że wyodrębnione tu wątki refleksji socjologicznej łączą się ze sobą, choć zazwyczaj któryś z nich dominuje. Jeśli jednak zdecydowaliśmy się na takie rozgraniczenia, uczyniliśmy to z chęci zachowania klarowności wywodu. Poniżej omówimy kolejno wyróżnione konteksty.

Człowiek wobec mass mediów

Refleksję nad wykorzystaniem środków masowej komunikacji do sterowania reakcjami społecznymi można odnaleźć już we wcześniejszych kontrutopiach. Telewizję, traktowaną jako narzędzie kontroli społeczeństwa, autorzy fantastyki powstałej na przełomie XX i XXI w. utożsamiali jednakże nie tylko z represyjnym rządem, lecz również z ponadnarodowymi korporacjami, dążącymi do gospodarczej (a poprzez to i politycznej) hegemonii. Przekaz telewizyjny w funkcji „rozrywki dla mas” w fantastyce społecznej zazwyczaj występował wraz z motywem przymusowej indoktrynacji: w *Roku 1984* George’a Orwella „urządzenie (nazywane teleekranem) można było ściszyć, ale nie wyłączyć”²¹, a więc Winston Smith był stale narażony na programowanie społeczne; w *Pradzi* Janusza A. Zajdla wprowadzono obowiązkowe oglądanie programu, co wiązało się z przyznawanymi punktami użyteczności społecznej. Pozornie *stricte* rozrywkową funkcję pełni telewizja w *Wilkach na wyspie* Julii Nideckiej, zagospodarowując wolny czas obywateli, oraz przekazy wypełnione pornograficznymi treściami w *Twarzę ku ziemi* Macieja Parowskiego. Źródłem wizji świata, w którym telewizja stanowi jedyną formę uczestnictwa w kulturze, dla obojga twórców – Nideckiej i Parowskiego – stała się powieść Raya Bradbury’ego *451° Fahrenheita*. Jednocześnie zaś utwory te można traktować jako egzemplifikacje tezy Marshalla McLuhana o braku konieczności zaangażowania intelektualnego ze strony widza w trakcie oglądania programu²².

Twórcy nowszej fantastyki dostrzegli w owych, niekiedy (jak w przypadku *Wielkiego zgiełku* Leszka Proroka lub *Twarzę ku ziemi* Parowskiego) groteskowych, obrazach jednostki zniewolonej przez

²¹ G. Orwell, *Rok 1984*, przekł. T. Mirkowski, Kraków 2004, s. 5.

²² Zob.: M. McLuhan, *Środki masowego komunikowania – przedłużenie człowieka*, [w:] *Technika a społeczeństwo*, red. A. Siciński, przekł. E. Życieńska, Warszawa 1974, t. 1 (tu zwłaszcza akapit „Gorące” i „zimne” środki komunikowania, s. 94–96).

wizję świata w ujęciu mass mediów, metaforę sytuacji współczesnego człowieka, poddanego rynkowej indoktrynacji. Nie musi się ona dokonywać jedynie za pomocą telewizji, choć nadal przekaz ten dominuje. W *Pieprzonym losie kataryniarza* Rafała A. Ziemkiewicza skutecznym sposobem na programowanie społecznych zachowań były przygotowywane przez dziennikarzy związanych z Urzędem Rady Ministrów tzw. przesłania dnia, które „okazały się [...] daleko lepszą formą kontrolowania mediów niż wszelkiego rodzaju czerwone telefony czy naciski”²³. Dzięki odpowiednio spreparowanym informacjom odbiorcy owych „przesłań”

wraz z serwisowym kitem połykali codziennie odpowiednią dawkę fraz, świadczących, jak ciężko stara się władza o przezwycięzenie recesji, dalszą stopniową poprawę sytuacji ekonomicznej i doprowadzenie transformacji ustrojowej do chwalebego zakończenia [...]. Codziennie powtarzane, frazy te zapadały [...] w podświadomość i zalepiały szare komórki jak lepki szlam²⁴.

Ubezwłasnowolniona intelektualnie jednostka (a wraz z nią społeczeństwo) była w swych wyborach przewidywalna, co prowadziło do wzmocnienia władzy, dysponującej środkami masowego przekazu.

Oczywiście w świecie rzeczywistym media nie są zdolne do narzucenia konsumentom dowolnych treści. Muszą však trafiać w gust użytkowników i dopiero wtedy mogą kształtować go zgodnie z własnym programem²⁵. Jednakże opór ze strony konsumenta jest znikomy, jako że najczęściej biernie godzi się on na prezentowane mu treści²⁶.

²³ R. Ziemkiewicz, *Pieprzony los kataryniarza*, Warszawa 1995, s. 51.

²⁴ Tamże, s. 52.

²⁵ O roli mediów w kształtowaniu poczucia rzeczywistości przekonuje szczególnie sugestywnie film dokumentalny pt. *Czeski sen*. Jego autorzy postanowili zaaranżować otwarcie fikcyjnego hipermarketu, by ukazać reakcję ludzi w momencie, gdy ci uświadamiają sobie, iż padli ofiarą własnej chciwości. Jednocześnie w filmie tym niezwykle cenne są sekwencje ukazujące kulisy pracy nad kampanią reklamową. Jak zauważa Paweł T. Felis, film ten obnaża powszechny kult konsumpcji i konsumpcjonizmu jako postawy życiowej (zob.: tenże, *Naiwność bez cenzury*, „Gazeta Telewizyjna” 2006, nr 234, s. 6).

²⁶ Zob.: S. Krzemiń-Ojak, *Kłopoty z tożsamością*, [w:] *Estetyka a nowe media*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 1999, s. 289. W podobnym tonie o perswazyjnej roli telewizji wypowiadał się Mirosław Pęczak – zob.: tenże, *Wzorcotwórcza rola mediów: co może telewizja*, [w:] *Media a przemoc*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko, Łódź 1998, s. 136–142. Do czego może doprowadzić taka postawa uzmysławia w szczególnie wyrazisty sposób film Davida Cronenberga *Wideodrom* (Kanada 1983, reż. D. Cronenberg, wyst. J. Woods). Obraz ten można uznać za szokujący portret mass mediów i skutków ich dyktatury. Max Renn, dyrektor pirackiej stacji telewizyjnej, emitującej programy pornograficzne, odkrywa satelitarną emisję „Wideodromu”. Jest to satelitarny przekaz tzw. snuff movies (sadystycznych filmów, rejestrujących tortury i śmierć przypadko-

W karykaturalny sposób ową walkę o „rząd dusz” ukazują Andrzej Drzewiński i Jacek Inglot w opowiadaniu *Vox populi*. Jego bohaterem jest skazany na śmierć morderca, który zyskuje szansę na ułaskawienie, biorąc udział w transmitowanym przez telewizję procesie. Jego sędziami będą, niczym w *talk-show*, widzowie. Ułaskawiony, zgodnie z tytułową „wolą ludu”, demaskuje mechanizmy mające wpływ na decyzję głosujących:

cała rozprawa była znakomicie spreparowaną farsą. Nie chodziło bynajmniej o nowy, eksperymentalny proces sądowy, a jedynie o nowy rodzaj show, mający ściągnąć przed telewizory miliony ludzi. Dając im złudzenie uczestnictwa i decyzji, zmuszali ich do łkania reklam i ogłoszeń, za które brali dziesiątki milionów dolarów [...]. Cały proces był komedią, realizowaną według ściśle określonego scenariusza, sądową mydlaną operą. Wyniki znali z góry, dzięki prognozom komputerowym, opartym na sondażach. Doskonale wiedzieli, czego chcą widzowie i dali im to²⁷.

De facto owo wyznanie okazało się prowokacją konkurencyjnej stacji telewizyjnej, która zyskała dzięki temu posunięciu licencję na nadawanie podobnych audycji. Dość często też – jak w przypadku noweli Bartka Świderskiego *Zaprenumeruj swój świat* – demaskowany bywa wpływ mass mediów na codzienne wybory jednostki. Jest to w rodzimej fantastyce nowy temat, niejednokrotnie poruszany w tonie żartobliwym lub ironiczno-prześmiewczym. *Mocna rzecz* Bartka Świderskiego, *Wielki błękit* Rafała Kosika bądź *Rewolucja z dostawą na miejsce* Marka Oramusa to przykłady utworów ukazujących efekty dominacji popkultury i konsumpcjonizmu, wobec którego wartości takie, jak demokracja lub humanitaryzm są albo przebrzmiałe, albo stanowią własną karykaturę²⁸.

wych ofiar). Pod wpływem hipnotycznego przekazu zmienia się w cyborga sterowanego za pomocą umieszczonej w brzuchu kasety wideo. Zaprogramowany, dokonuje serii morderstw, które przerywa jego zmarła kochanka, Nikki, przemawiająca doń z telewizyjnego ekranu. Przekonuje ona Maxa do zwalczania „Wideodromu” dla dobra innego programu – „Nowego Ciała”. W finałowej scenie bohater stoi przed telewizorem, na którego ekranie obserwuje siebie, popełniającego samobójstwo. Kiedy odbiornik wybucha, Max powtarza obejrzaną scenę. W filmie Cronenberga trudno oddzielić zdarzenia rozgrywające się realnie od halucynacji bohaterów. Widzowi zostaje zaprezentowana koszmarna wizja świata, w którym fikcja i rzeczywistość przenikają się wzajemnie.

²⁷ A. Drzewiński, J. Inglot, *Vox populi*, [w:] *ciz, Bohaterowie do wynajęcia*, Lublin 2004, s. 198–199.

²⁸ Zob. uwagi na ten temat w: R. Klementowski, *Nasza mała stabilizacja. Polska fantastyka na początku trzeciego tysiąclecia*, „Czas Fantastyki” 2005, nr 1, s. 7–13 (tu zwłaszcza s. 8).

Meandry technicyzowanego, cyfrowego świata

Rozważając wzajemne relacje techniki i kultury, Neal Postman zauważał, iż konieczne jest rozróżnienie kultury posługującej się narzędziami i technokracji. W tej ostatniej narzędzia nie tyle współtworzą kulturę, co są dla niej konkurencją. W rezultacie wartości, uznawane za immanentne w kulturze (np. tradycja, moralność jednostkowa i społeczna, polityka, rytuały, religia) znajdują konkurenta (któremu, dodajmy, ulegają) w postaci kultury utożsamianej z techniką²⁹. Stanowisko to, jakkolwiek nie sformułowane *expressis verbis*, można odnaleźć na kartach utworów fantastycznonaukowych poświęconych zagubieniu jednostki w świecie technicyzowanej przyszłości. Kwestia wpływu ultranowoczesnych technologii na los człowieka nie jest znamieną jedynie dla fantastyki najnowszej. Protagonisci *Ludzi ery atomowej* Romana Gajdy, *Toccaty* Krzysztofa Borunia lub *Powrotu z gwiazd* Stanisława Lema stawali przed wyzwaniem podobnym, co bohaterowie najnowszych cyberpunkowych powieści Jacka Dukaja – *Czarnych oceanów* i *Perfekcyjnej niedoskonałości* lub cyklu „Dominium Solarne” Tomasza Kołodziejczaka. Akcentowanie przez twórców *science fiction* (zwłaszcza fantastyki cyberpunkowej) niedostosowania człowieka do wymogów technicyzowanego świata uświadamia demoniczny aspekt techniki. W ujęciu przywoływanych tu autorów jest ona bytem samoistnym, rozwijającym się niezależnie od intencji użytkowników. Źródłem takiego postrzegania nowych technologii zdaje się fakt, iż postęp techniczny dokonuje się bez rozwoju i doskonalenia człowieka (jako gatunku) poza wąską grupą specjalistów³⁰. Pozostała część społeczeństwa korzysta wprawdzie z dobrodziejstw techniki, jednak czyni to w sposób równie bezrefleksyjny, co bohaterowie noweli Rafała Kosika *Pokoje przechodnie* bądź mieszkańcy „technologicznego skansenu” Zielonego Kraju w *Extensie* Jacka Dukaja.

Zagrożenia, jakie niesie ze sobą rozwój techniki, uzmysławiał czytelnikom fantastyki powstałej przez rokiem 1990 zwłaszcza *Powrót z gwiazd* Lema. Obraz pozbawionego przemocy społeczeństwa, które może być uznane za idealne, zbliża ten utwór ku utopii. Brak sygnału istnienia w świecie przedstawionym centralnych ośrodków władzy pozornie może prowadzić do wniosku o egalitarności społeczeństwa.

²⁹ Zob.: N. Postman, *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, przekł. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa 2004, s. 43.

³⁰ Na ten temat zob. np.: J. Bobryk, *Spadkobiercy Teuta. Ludzie i media*, Warszawa 2001, s. 28; N. Postman, *Technopol. Triumf techniki...*, s. 21.

Jednakże wizję społeczeństwa, prezentowanego w *Powrocie z gwiazd* należy – zdaniem Andrzeja Stoffa – odczytywać nie tyle w kategoriach manifestu utopii technicyzowanej, co ostrzeżenia przed totalitaryzmem, posługującym się najnowszymi zdobyczami techniki. Autokratyzm systemu w powieści Lema nie działa na podstawie sprawnego aparatu administracyjno-politycznego. Tym trudniej jest mu się więc przeciwstawić³¹. Omawiając własny utwór na łamach *Bomby megabitowej*, Lem stwierdza:

fabuła *Powrotu z gwiazd* pokazuje, iż nie musi być „elektrokracja wszechobecna” od razu jakąś formą tyranii czy dyktatury *modo* Orwelliano [sic!]. Może być łagodna, może być pieściwa, mogłaby być nawet niewidzialna, chyba tylko z wyjątkami wręcz eschatologicznych sytuacji, w których wypadaloby jej co najmniej na mgnienie zjawić się na zasadzie „elektronicznego Anioła Stróża”. Na co dzień nikt by jej interwencji nie dostrzegał³².

Technokratyzm przejawia się w powieści Lema głównie w permanentnej inwigilacji społeczeństwa. Jednostka, pozostając pod stałym nadzorem centrów informacyjnych, pozbawiona jest prywatności. Każda zmiana miejsca pobytu zostaje natychmiast odnotowywana.

Podobny obraz zniewolenia jednostki (przywykłej do innego *modus vivendi* i nie potrafiącej odnaleźć się w społeczeństwie przyszłości) przez technikę można odnaleźć w *Perfekcyjnej niedoskonłości* Dukaja. Jednakże to nie dzieje Adama Zamoyskiego, lecz *Czarne oceany* przynoszą ciekawszy i oryginalniejszy koncept, pobudzający do refleksji nad zależnością kultury i techniki. Jest nim tzw. netykieta. Określa ona formy, w jakich można współuczestniczyć w społecznych interakcjach, nie narażając się na ostracyzm i złamanie prawa. Niczym Gombrowiczowska gęba,

Nowa Etykieta, jak *savoir-vivre* każdego czasu, dotyczyła głównie elit [...]. W miejscach publicznych obowiązywał sztywny kodeks dopuszczalnych zachowań, określający, jakie słowa i gesty w żaden sposób nie mogą zostać zinterpretowane jako naruszenie cudzej prywatności³³.

Jest ona hiperboliczną formą amerykańskiej *political correctness*, określającej zasady pokojowego współżycia w wielokulturowej społeczności³⁴. W powieści Dukaja owe reguły przekształciły się w swoisty

³¹ Zob.: A. Stoff, *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction...*, s. 41–42.

³² S. Lem, *Bomba megabitowa*, Kraków 1999, s. 88.

³³ J. Dukaj, *Czarne oceany*, Warszawa 2001, s. 64.

³⁴ Zjawisko to Władysław Kopaliński traktuje jako swoisty kodeks polityczny o proveniencji postmarksistowskiej, łączący elementy feminizmu, antyrasizmu

rytuał, którego przestrzeganie wprawdzie zapewnia stabilizację społeczeństwa, zarazem jednak sprawia, że przestaje ono ewoluować w poszukiwaniu nowych form koegzystencji. Netykieta, jako pewien rodzaj świeckiego rytuału, ma – podobnie jak współczesny czytelnikowi *savoir-vivre* – wymiar symboliczny: poszanowanie prawa do godności każdego członka społeczeństwa. Jest ona sposobem narzucania kontroli kontaktów interpersonalnych. Jednakże, co odróżnia ją od *political correctness*, netykieta nie tyle uczy jednostkę wyrażania własnego „ja”, jednocześnie zaś właściwych postaw wobec bliźnich, ile raczej jest zgodą na cudzą obecność³⁵. Jednocześnie zaś netykieta wydaje się zaspokajać społeczne zapotrzebowanie na jasne reguły interakcji w świecie, w którym postęp techniczny umożliwia funkcjonowanie w przestrzeni wirtualnej.

Zgoda na dobrowolną inwigilację protagonistów *Czarnych oceanów* – tak jak system informacji z *Powrotu z gwiazd* Lema lub Klucz z *Limes inferior* Janusza A. Zajdla – oznacza akceptację ograniczenia własnej wolności w imię zachowania ładu społecznego. Zgoda na to świadczy o wspomnianym przez Postmana upadku tradycyjnych wartości. Niewspomagane przez technologię, są one postrzegane jako mniej przydatne społecznie. Kwestię tę można rozpatrywać jednak również z innej perspektywy. Wartości społeczne – jak sugeruje Theodore D. Gordon – dostosowują się do rzeczywistości technicznej. Wszechobecność mediów i stała inwigilacja w świecie przedstawionym *Czarnych oceanów* lub brak rozgraniczenia między rzeczywistością „realną” i wirtualną w *Perfekcyjnej niedoskonałości* Dukaja wymuszają zmianę aksjologii społecznej³⁶.

Realizację założeń nowej (tu w znaczeniu: „wykształconej po okresie dominacji *social fiction*”) formuły fantastyki socjologicznej w relatywnie „czystej” postaci można odnaleźć w noweli Rafała Kosika

i doktryn liberalnych. Nakazuje on unikanie słów i czynów mogących być wyrazem dyskryminacji lub uprzedzeń w stosunku do osób różniących się poglądami, orientacją seksualną, rasą, wyglądem, pochodzeniem społecznym itp. Obszerniej zob.: tenże, *Słownik wyrazów, pojęć i legend XX wieku*, Warszawa 1999, s. 326. Na temat pułapek tkwiących w stosowaniu politycznej poprawności zob. np.: J. Witek, Z. Żmigrodzki, *„Polityczna poprawność” w III Rzeczypospolitej*, Radom 2003.

³⁵ O rytuałach świeckich i ich roli w życiu społecznym zob.: J. Maisonneuve, *Rytuały dawne i współczesne*, przekł. M. Mroczek, Gdańsk 1995 (tu rozdział III *Rytuały świeckie i codzienne*, s. 62–66).

³⁶ Na temat związku wartości z techniką zob.: T. D. Gordon, *Sprzężenie zwrotne pomiędzy techniką a wartościami*, [w:] *Technika a społeczeństwo*, red. A. Siciński, przekł. E. Krasieńska, Warszawa 1974, t. 2, s. 135–191 (tu zwłaszcza akapit *Zmiany wartości wywodzące się z techniki*, s. 145–149).

Pokoje przechodnie. Czytelnik poznaje świat przedstawiony głównie dzięki rozmowom bohaterów. Z owych dialogów wyłania się obraz społeczeństwa żyjącego w ciągłym ruchu. Taki *modus vivendi* możliwy jest dzięki wykorzystaniu transferu poszczególnych pomieszczeń rezydencji w dowolne miejsce na Ziemi. Jedyne ograniczenie stanowi zaś koszt wynajmu tego miejsca. Umożliwiająca transfer technologia nie została w utworze przybliżona. Wiadomo o niej jedynie, że niekiedy zawodzi: pokoje bywają przenoszone bez uprzedzenia lub pomyłkowo, co prowadzi do tragedii i śmierci. Wypadki takie są traktowane w świecie *Pokoi przechodnich* jako cena za postęp, o czym świadczy następująca scena:

Na dywanie leżało ciało, a raczej jego część [...]. Linia cięcia przebiegała w okolicy pępka. Dziewczyna [...] po drugiej stronie sypialni [...] patrzyła na przemian to na zwłoki, to na Mariana [...]. Po chwili wróciła z dużym czarnym workiem na śmieci [...]
 – Dywan, niestety, do wymiany [...]
 – Mąż – zapytał Marian [...]
 – Narzeczony, ale nie mówmy o nim.
 – Nikt nie lubi wspominać smutnych wydarzeń – przytaknął³⁷.

Rozwój technologii, zamiast (jak w przeszłości, za czasów „Złotego Wieku *science fiction*”³⁸), nieść obietnicę spełnienia utopii technologicznej, strąca bohaterów literackich w technokratyczne *infernium*. Podporządkowanie wyborów jednostki ultranowoczesnej technice obrazuje szczególnie wyraziście (niekiedy – jak w przypadku *Rozdwojenia Finnegana* Andrzeja Drzewińskiego i Jacka Inglota – w konwencji groteskowej) nurt fantastyki cyberpunkowej. Charakterystyczna dla niej figura cyborga – istoty łączącej w jedno maszynę i biologię – nie jest wszak symbolem optymistycznej wizji przyszłości człowieka, który dzięki technicznym protezom zyskuje nowe możliwości samorozwoju. To raczej ostrzeżenie przed nadmiernym zaufaniem technologii; przed poddaniem się jej przemożnemu wpływowi.

³⁷ R. Kosik, *Pokoje przechodnie*, „Nowa Fantastyka” 2001, nr 9, s. 36. Funkcjonalny a zarazem symboliczny charakter rytuałów w życiu codziennym uzmysławia lektura *Matego Księcia* Antoine’a de Saint-Exupéry’ego. Lis, uczący tytułowego bohatera postępowania ze sobą, mówi: „Dzięki obrządkowi pewien dzień odróżnia się od innych, pewna godzina od innych godzin. Moi myśliwi [...] mają swój rytuał. [...] Gdyby [...] nie mieli tego zwyczaju w oznaczonym czasie wszystkie dni byłyby do siebie podobne” (A. de Saint-Exupéry, *Mały Książę*, przekł. J. Szwykowski, Warszawa 1988, s. 64).

³⁸ Na temat periodyzacji *science fiction* patrz: A. Niewiadowski, *Literatura fantastycznonaukowa*, Warszawa 1992, s. 30–31.

Znamienny dla przywoływanych tu autorów (zwłaszcza Dukaja i Kosika) rys „technofobii” może mieć źródło w refleksji nad skutkami wprowadzenia nowych technologii. O tym bowiem, że nie ma alternatywy dla technicyzacji życia, przekonują słowa Neala Postmana, twierdzącego, że

żadna [...] kultura nie może uniknąć negocjacji z techniką, niezależnie od tego, czy prowadzi je inteligentnie, czy nie. Ubija się interes, w którym technika coś daje, a coś odbiera. Ludzie mądrzy wiedzą to doskonale i dlatego rzadko chylą czoła przed gwałtownymi zmianami technologicznymi, a nigdy się nimi nadmiernie nie cieszą³⁹.

Źródeł pesymizmu Postmana należy upatrywać w koncepcji techniki Jacquesa Ellula, który wysnuł na podstawie obserwacji historii cywilizacji dwie prawidłowości rządzące postępowaniem technicznym. Uznał on, że postęp taki jest nieodwracalny oraz wykazuje tendencję do rozwoju w ciągu geometrycznym, nie zaś arytmetycznym. Owa właściwość postępu technologicznego ma znaczące konsekwencje społeczne. Postęp nie dokonuje się w sposób ciągły, liniowy, a skokowo. Co więcej, dotyczy jednocześnie wielu dziedzin życia. Wszak – co akcentuje Ellul – odkrycie techniczne stymuluje rozwój różnych gałęzi techniki, łączących się między sobą. Im więcej zaś technik może w owym odkryciu uczestniczyć, tym więcej jest możliwych kombinacji, prowadzących do nowych wynalazków dokonywanych niejako samoistnie, w sposób niezamierzony⁴⁰. Wymienione przez Ellula właściwości techniki sprawiają, iż nieunikniona stanie się w przyszłości technicyzacja życia⁴¹.

³⁹ N. Postman, *Technopol. Triumf techniki nad kulturą...*, s. 17.

⁴⁰ J. Ellul, *Cechy charakterystyczne techniki*, [w:] *Technika a społeczeństwo*, red. A. Siciński, przekł. W. Adamiecki, Warszawa 1974, t. 1, s. 242.

⁴¹ Zob.: tamże, s. 241–243. Krytykę takiego sposobu myślenia o roli techniki w społeczeństwie odnaleźć można m. in. w pracy Paula Levinsona *Miękkie ostrze* (przekł. H. Jankowska, Warszawa 1999, s. 173–174). Na przykładzie krytyki roli telewizji w ujęciu Lewisa Mumforda, Levinson próbuje udowodnić, że ewolucja mediów z jednego gatunku w inny (np. przekazu telewizyjnego, na który oglądający nie ma żadnego wpływu, w dokonaną przezeń rejestrację zdarzeń amatorską kamerą wideo lub wyselekcjonowane nagranie na kasie magnetowidowej) nie tylko nie ograniczają intelektualnej samodzielności człowieka, ale zmuszają go do aktywności w opanowywaniu nowych technik przekazu. Podobnych wątpliwości zdają się nie żywić również autorzy popularnonaukowej pracy na temat roli mediów obecnie i w niedalekiej przyszłości. Zdaniem Patrica Barwise’a i Kathy Hammond rozwój mediów, zwłaszcza zaś mediów elektronicznych, przyczyni się do polepszenia warunków bytowych i pracy (zob.: P. Barwise, K. Hammond, *Media*, przekł. M. Starzomska, Warszawa 2000). Swą utopijną wizję świetlanej, cyfrowej przyszłości

Jednocześnie nagły przyrost możliwości technicznych i pojawienie się nowych technologii może prowadzić (i najczęściej prowadzi) do sytuacji, w której jednostka nie będzie zdolna do nadążania za rozwojem techniki. Poprzestanie więc na użytkowaniu jej w sposób uproszczony; taki, który nie wykorzystuje pełni oferowanych przez nowe technologie możliwości. Równie często jednak rozwój techniczny może przybrać formę niekontrolowaną. Nowe technologie będą tworzone wówczas jako cel sam w sobie, bez refleksji nad ich społecznym funkcjonowaniem. Efektem postępującej ignorancji technicznej znaczącej części społeczeństwa będzie zapewne wykształcenie (wyraźniejsze niż obecnie) warstwy technokratów zdolnych do manipulacji – za pomocą techniki – społeczeństwem.

Oczywiście równie pesymistyczne, co Ellula, prognozy społeczne nie są znamienne jedynie dla fantastyki powstającej w okresie *boomu* technologicznego ostatniego ćwierćwiecza. Antyutopię techniczną można odnaleźć na kartach międzywojennej „fantastyki cudownego wynalazku”, najpełniejszy artystycznie i myślowo wyraz osiągnęła ona zaś w *Nowym, wspaniałym świecie* Aldousa Huxleya. Nigdy jednak wcześniej twórcy *science fiction* nie wyrażali w tak zdecydowany sposób i tak licznie obaw związanych z wpływem techniki na podmiotowość jednostki i wynikających stąd zagrożeń.

Pułapki świata konsumpcji

Symboliczny przełom roku 1989 przyniósł nie tylko zmiany polityczne, lecz – co istotniejsze z perspektywy jednostki – usankcjonował prawnie wolnorynkowe tendencje w gospodarce. Ahistorycznym nieporozumieniem byłoby twierdzenie, że to w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku powstał rodzimy wolny rynek. Dopiero wtedy jednakże świat konsumpcji obnażył swe – mniej lub bardziej magiczne – oblicze⁴². Wprowadzenie na rynek polski pierwszych magnetowidów, rozwój telewizji satelitarnej, wolnorynko-

autorzy *Mediów* prezentują na przykładzie fikcyjnej rodziny Jacksonów, przedstawiając jeden dzień z ich życia w roku 2010 (tamże, s. 15–30).

⁴² Odwołujemy się tu do tytułowej formuły pracy George’a Ritzera, stanowiącej podstawę ustaleń dotyczących konsumpcjonizmu jako postawy życiowej. Zob.: tenże, *Magiczny świat konsumpcji*, przekł. L. Stawowy, Warszawa 2004 (tu zwłaszcza rozdziały: 1. *Przegląd nowych środków konsumpcji*, s. 13–60; 2. *Rewolucja w sferze konsumpcji a zmiany społeczne*, s. 61–99).

wa konkurencja i stymulowane przez nią reklamy, to przykładowe zjawiska, które przyczyniły się do poszerzenia asortymentu towarów i usług pierwszej potrzeby. Nie zawsze legalne – z punktu widzenia prawa gospodarczego – „wycieczki zarobkowe” do Berlina Zachodniego (będące tematem piosenki *Berlin Zachodni* zespołu Big Cyc) współtworzyły wraz z powstającymi wówczas pierwszymi sieciami super- i hipermarketów postawę określaną jako konsumpcyjna. Za jej wyznaczniki należy uznać: traktowanie aktu zakupu i konsumpcji jako sposobu na osiągnięcie satysfakcji, kult nowinek, demokratyzację aspiracji oraz uznanie siły nabywczej pieniądza za nadrzędną wartość społeczną⁴³. Tak rozumiany konsumpcjonizm nie jest znamienny jedynie dla końca wieku XX. Zdaniem Ann Smart Martin jego źródła można upatrywać w latach dwudziestych ubiegłego stulecia, kiedy świadomość braku została zastąpiona świadomością nadmiaru, akcentowaną przez rozwijającą się wówczas nowoczesną reklamę⁴⁴.

Znamienne, iż nurt refleksji nad wpływem postawy konsumpcjonistycznej na hierarchię wartości społecznych pojawił się dopiero w literaturze ostatnich lat wraz z rozwojem tzw. powieści antykapitalistycznej. Jako jej przykład można podać *Zwał* Sławomira Shuty'ego [właśc. Sławomira Mateja]. W utworze tym narrator (stanowiący, jak się wydaje, *porte parole* autora), zauważa:

Nic, co w mediach ma uosabiać piękno, młodość i zdrowie, nie jest już prawdziwe. Wszystko wygląda dużo soczyściej, wszystko błyszczy się niemiłosiernie wysmarowane nie wiedzieć jakim sadłem⁴⁵.

Meandry gospodarki kapitalistycznej i jej wpływu na jednostkę – jeszcze dosadniej niż w *Zwale* – ukazane zostały w *Czwartym niebie* Mariusza Sieniewicza. Jeden z bohaterów powieści, biznesmen wykreowany na mefistofelicznego Wolanda, otwiera firmę produkującą telefony komórkowe, składane z chińskich podzespołów. Do pracy przyjmuje jedynie kobiety w określonym wieku, które pomyślnie przeszły rekrutację na scenie przed kamerą. Konieczność poddania się tej procedurze sprawia jednak, że podeptana zostaje godność człowieka:

⁴³ Zob.: W. Leach, *Land of Desire: Merchants, Power, and the Rise of New American Culture*, New York 1993, s. 3 (przywołane w: G. Ritzer, *Magiczny świat konsumpcji*, s. 72).

⁴⁴ Zob.: A. Smart Martin, *Makers, Buyers, and Users*, „Wintherthur Portfolio” 1993, No 28, s. 141–157.

⁴⁵ S. Shuty [właśc. S. Mateja], *Zwał*, Warszawa 2004, s. 92.

to już nie były kobiety. Być może tam, w kolejce, to jeszcze tak, ale na ekranie widać już było tylko pokawałkowane ciała, z pornograficznym pośpiechem niszczone, z technologiczną precyzją odzierane z sensu. Pośpiech. Pośpiech. I precyzja [...]. Człowiek – skrzynka części zamiennych nowoczesnych demiurgów, multimedialnych szamanów, którzy w radosnym spazmie powołują chromy świat fragmentu!⁴⁶

Zwał łączy z Czwartym niebem przekonanie o fragmentaryzacji świata dostępnego jednostce za pośrednictwem mediów. Nawet miejsce tak (pozornie) realne, jak hipermarket – będący swoistym symbolem gospodarki wolnorynkowej – w zmedializowanej rzeczywistości zostaje odrealnione. Dorota Terakowska w *Ono* tworzy na jego temat wręcz parodię „baśni konsumpcjonistycznej”, opowiadanej przez matkę córce⁴⁷.

Hipermarket – z *locus mirabilis* przekształcający się w *locus horribilis* – można odnaleźć w opowiadaniu *Fast food nation* Dawida Kaina i Kazimierza Kyrca jr. Postawa konsumpcjonistyczna protagonistów została tu spotęgowana do groteskowych rozmiarów. Bohaterowie utworu to współcześni Everymeni (ową cechę podkreśla zaczerpnięte z dowcipów nazwisko, Kowalscy, oznaczające każdego,

⁴⁶ M. Sieniewicz, *Czwarte niebo*, Warszawa 2003, s. 123.

⁴⁷ „Hipermarket jest jak pałac, a każdy dzień, a nawet noc są w nim pełne światła i słońca. Jest kryty szklanym dachem i rosną w nim palmy i drzewa cytrusowe, wielkie juki, bambusy, baobaby albo figowce, wyrastają nie ze zwykłej brudnej ziemi, ale z czystościutkiego, białego żwirku.[...] I są tam fontanny, z których tryska źródłana woda, tak czysta jak Bonaqua lub Żywiec Zdrój [...]. Do hipermarketu wchodzisz przez wielkie szklane drzwi, które same otwierają się na twój widok, jak Sezam Ali Baby, bo hipermarket kocha ludzi i bezustannie na nich czeka [...]. Na górę prowadzą prawdziwe ruchome schody, które same cię wiozą, żebyś po drodze się nie zmęczyła [...] ekspedientki wyglądają jak księżniczki, w jednakowych, wesołych strojach, i niektóre z nich jeżdżą na wrotkach, dlatego są śliczne i szczupłe jak lalki Barbie [...] uśmiechają się i mają zawsze czyste paznokcie [...]. Nie wolno im się męczyć. Przecież płacą im za to. [...] W hipermarkecie sprzedają towary, o których nawet nie wiesz, jak się nazywają i jak smakują, ani że w ogóle istnieją [...] Hipermarket zawsze pachnie, bo codziennie spryskują go najwspanialszymi perfumami i gdzie padnie kropla tych perfum, tam wszystko z powrotem staje się świeże i lśniące, hipermarket to kraina nieustającej świeżości. [...] W hipermarkecie możesz spędzić cały swój czas, bo go nigdy nie zamykają. Wszystko mogą zamknąć, urzędy, szewca, fryzjera, aptekę, kościół, pałac prezydenta i radę ministrów, ale hipermarketu nie” (D. Terakowska, *Ono*, Kraków 2003, s. 267–270). Dodajmy, iż w podobnym tonie utrzymane jest opowiadanie Roberta Ostaszewskiego *Zamieszkać w Realu* (lw:] tenże, *Dola idola i inne bajki z raju konsumenta*, Kraków 2005). Znamienne, iż recenzja tego tomu, opublikowana w „Nowych Książkach”, utrzymana jest w analogicznie, co opowiadania Ostaszewskiego, baśniowo-groteskowej stylistyce (zob.: M. Mizuro, *Prawda i symulacja*, „Nowe Książki” 2005, nr 7, s. 51–52). Czy świadczy to o niemożności znalezienia innego języka do mówienia o konsumpcjonizmie?

a zarazem nikogo). Skuszeni zaproszeniem do nowo powstałego hipermarketu Sził'n'Szmelc – nazwa ta, podobnie jak innego przywołanego w utworze sklepu, Hówno, podkreśla dystans do opowiadanej historii – przybywają do sklepu zachęceni telewizyjną reklamą:

Zapraszamy na występ [...] formacji muzyczno-słownej „Ich sześćdziesięcioro dziewięcioro”, która wykona swój największy przebój: Kupować, kupować, kupować. Pamiętajcie, jesteście konsumentami! Musicie konsumować! I – co najważniejsze – tylko w naszym sklepie⁴⁸.

W przywołanej tu reklamie zwraca uwagę kategoryczny ton wypowiedzi. Perswazję zastąpił nakaz.

W literaturze fantastycznonaukowej refleksja nad konsumpcjonizmem wciąż stanowi margines zainteresowań twórców, podejmujących problematykę społeczną. Co ciekawe, podobnie jak w twórczości spoza kręgu *science fiction*, są to utwory najczęściej groteskowe. Przywołując typologię groteski, stworzoną przez Tomasza Gryglewicz, można byłoby ów nurt krytyki postawy konsumpcyjnej określić mianem groteski satyrycznej⁴⁹. Współbrzmi ona z satyrą *sensu stricto*, godzącą w rynek czyniący człowieka jedynie odbiorcą produkcji, na którą stworzono sztuczny popyt. Jako swoisty komentarz do sytuacji, w której dobrobyt i społeczna akceptacja równoznaczna jest z postawą konsumpcyjną, można przywołać słowa jednego z bohaterów antyutopii Raya Bradbury'ego, 451° *Fahrenheita*. Beatty, w rozmowie z protagonistą, Montagiem, stwierdza:

nie możemy sobie pozwolić na denerwowanie i niepokojenie mniejszości. Zapytaj samego siebie, czego przede wszystkim pragniemy w naszym kraju? Ludzie chcą być szczęśliwi, prawda? Czy nie słyszałeś tego przez całe życie? Chcę być szczęśliwy, mówią wszyscy. No i czy nie są? Czy nie zapewniamy im ruchu, nie zapewniamy rozrywki? [...] Szukamy przyjemności, szukamy podniet. [...] Nasza kultura dostarcza tego w dużych ilościach⁵⁰.

Traktowanie zaspokojenia przyjemności jako nadrzędnej wartości społecznej bądź wyrobienie w konsumentach przekonania o przynależności do elity sprawia, że bohaterom *A może macie coś nowego chłopcy?* Soheja [Dariusza Zalewskiego] lub *Wielkiego błękitu* i *Za dobre to zrobiliście* Rafała Kosika obce są dylematy moralne i egzy-

⁴⁸ D. Kain, K. Kyrz jr, *Fast food nation*, [w:] ciż, *Piknik w piekle*, Kraków 2004, s. 84.

⁴⁹ Zob.: T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984, s. 29.

⁵⁰ R. Bradbury, 451° *Fahrenheita*, przekł. A. Kaska, Warszawa 1960, s. 68.

stencjonalne wybory⁵¹. W pierwszym z utworów przedmiotem handlu są nagrania aktów przemocy, znajdujące nabywców wśród przedstawicieli kosmicznych cywilizacji. W utworze Kosika, aby zwiększyć nakład miesięcznika, jego właściciele decydują się na nasycenie stron z tzw. testerami (próbkami kosmetyków) substancją uzależniającą. Mimo że protagoniście udaje się zamieścić na okładce informację o zagrożeniu, czytelnicy uznali ją za akcję reklamową, mającą na celu podniesienie sprzedaży tytułu.

Casus opowiadań Kosika (zwłaszcza zaś utworu *Za dobre to zrobiliśmy*) uzmysławia wpływ reklamy na wybory konsumenta. Refleksję nad owym wpływem (jakkolwiek obecna jest ona w większości utworów, podejmujących problematykę konsumpcjonizmu), uczynili głównym tematem swych opowiadań Michał Orzechowski (we *Wszystkiemu winni jesteście my*) oraz w przywoływanym już utworze *Za dobre to zrobiliśmy* Rafał Kosik. Obu twórców (czerpiących – jak się zdaje – intelektualną inspirację z humoreski Sławomira Mrożka *Półpancerze praktyczne*) łączy przekonanie o niemożności uniknięcia przez jednostkę presji, jaką wywierają na nią reklamodawcy. Wszak, jak zauważa jeden z bohaterów utworu Kosika, pracownik agencji reklamowej,

potrafimy sprzedać ślepcowi lornetkę, opony zimowe Tramwajom Warszawskim, a spray na komary Eskimosom. Potrafimy partiom politycznym zapewnić miejsce w parlamencie. Czemu nie mielibyśmy wmówić ludziom, że woda z mydłem usuwa kamień, a telefon komórkowy działa bez centrali? [...] Żyjesz trzydzieści lat bez prypci [sic!], aż tu nagle widzisz reklamę telewizyjną. Biegniesz do sklepu, kupujesz i stwierdzasz, że bez prypci już nie potrafisz funkcjonować⁵².

O tym, iż łatwo jest ów cel osiągnąć dzięki odwołaniu do empatii i międzyludzkiej solidarności, przekonuje lektura noweli Orzechowskiego *Wszystkiemu winni jesteście my*. Kampania reklamowa specyfiku farmaceutycznego „ViBioVit”, zrealizowana w formie *happeningu* ulicznego, doprowadza do zamieszek i paniki na wieść, że środek ten jako jedyny neutralizuje właściwości rzekomo dodawanych do wody psychotropów. W epilogu utworu zaprezentowana została sentencja wyroku, w której sąd oddalił zarzuty konsumentów o nadużycie zaufania społecznego:

⁵¹ Jako przestrożę przed taką postawą życiową można traktować zarówno słowa Stanisława Lema: „Doskonałe zaspokojenie potrzeb miażdży doskonale; ekspansywność, altruizm spolegliwie opiekuńczy, satysfakcja z pracy i twórczości – wszystko zagważdża nadmiarowa automatyzacja zaspokojeń” (S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, Kraków 1973, t. 2, s. 434).

⁵² R. Kosik, *Za dobre to zrobiliśmy*, „Nowa Fantastyka” 2002, nr 4, s. 56.

Firma ViBioVit-Global nie ponosi [...] winy za straty i zniszczenia [...] będące wynikiem zamieszek i demonstracji zdeorientowanego tłumu, bo jej kampania miała na celu jedynie naklonienie jak największej ilości potencjalnych klientów do zakupu jej produktów, nie zaś do zniszczenia budynków należących do administracji miejskiej i rządowej⁵³.

Przywołane tu utwory łączy przekonanie (czy słuszne, to kwestia osobna) o niemożności życia poza „systemem”. Indywidualność protagonistów została zdegradowana, w czym należy upatrywać nie tylko ostrzeżeń przed sytuacją, która może dopiero nadejść, lecz również diagnozy współczesności. Wszak – co akcentuje Ulrich Beck – w gospodarce wolnorynkowej „wyswobodzone” jednostki zostają uzależnione od rynku pracy. Tradycyjne więzi (wynikające z funkcjonowania w rodzinie i w określonej klasie społecznej) są zastępowane przez wtórne instytucje, wpływające na życie jednostki. Czynią one z niej, w myśl fatalistycznej wizji Becka, „igraszkę mód, stosunków, koniunktur i rynków”⁵⁴. W chaosie przewartościowań jednostka nie może ocalić swej indywidualności, nawet bowiem moralność uzależniona została od mody na konsumpcję. Jak pisze Zygmunt Bauman,

jaźń moralna jest najwybitniejszą z licznych ofiar technologii.[...] W świecie, którego mapę kreśli się ołówkiem pragnień [...] jest wiele miejsca dla „homo ludens”, „homo oeconomicus” i „homo sentimentalis”, swobodnie poruszać się będzie po nim gracz, przedsiębiorca czy poszukiwacz przygód, rozkoszy czy silnych wrażeń. Ale daremnie szukać w nim będzie przytułku „homo moralis”. W krainie technologii jaźń moralna, znana z lekceważenia trzeźwej kalkulacji, z pogardy dla korzyści praktycznych i obojętności na radości życia, czuje się niechcianym cudzoziemcem⁵⁵.

Człowiek – konsument, w opowieściach z kręgu twórczości antykapitalistycznej zdegradowany do roli kupującego, staje się marionetką anonimowych sił kreujących rynek.

Uwadze twórców fantastyki socjologicznej nie uszła również rosnąca w ostatniej dekadzie wieku XX rola Kościoła w dyskursie społecznym, choć było to zainteresowanie raczej sensacyjnie brzmiącymi i medialnie nagłaśnianymi marginaliami życia kleru niż poważna refleksja teologiczna. Początków owej tendencji do epatowania sensacją należy szukać w skandalizujących utworach Janusza Cyryna, powstałych w końcu lat osiemdziesiątych. Znacząca dla sygnali-

⁵³ M. Orzechowski, *Wszystkiemu winni jesteśmy my*, [w:] *Archowum* [sic!] XXI. *Najlepsza fantastyka z konkursu „Machiny”*, red. B. Chaciński, Warszawa 1999, s. 74.

⁵⁴ U. Beck, *Spółczesność ryzyka*, przekł. S. Cieśla, Warszawa 2002, s. 197.

⁵⁵ Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, Warszawa 1996, s. 269.

zowanej tu kwestii jest zwłaszcza nowela *Jeruzalem*, łącząca wątki biblijne z analizą psychologii jednostki dążącej do zdobycia władzy absolutnej. Poruszaną przez Cyrana problematykę rozwijają Jacek Dukaj w *Złotej galerze* i Rafał A. Ziemkiewicz w *Jawnogrzesznicy*. Oba utwory prezentują świat, w którym politycy wykorzystują religię do kontroli społeczeństwa. Antyklerykalizm przywoływanych tu utworów można rozpatrywać z dwojakiej perspektywy.

Z jednej strony postawa ta jest z pewnością kontynuacją propagandy ateistycznej, znamiennej choćby dla fantastyki powstającej w latach dominacji realnego socjalizmu. W przypadku twórczości Dukaja i Ziemkiewicza postawa antykościelna nie jest oczywiście manifestowana w sposób deprecjonujący wartości artystyczne ich opowiadań. Niemniej można odnaleźć paralele między ostentacyjnie antykościelnymi poglądami twórców publikujących we wcześniejszych latach pięćdziesiątych wieku XX i satyrycznym obrazem reprezentantów Kościoła, zawartym na kartach *Złotej galery* i *Jawnogrzesznicy*⁵⁶.

Z drugiej strony nie można zapominać o dacie pierwodruku obu opowiadań: rok 1990 to czas nasilonej kampanii prasowej, związanej z wyborami parlamentarnymi. Ujawniające się na łamach prasy codziennej i brukowej postawy liberalne, a jednocześnie aktywność środowisk lewicowych, przyczyniły się do kreślenia wizji Polski zagrożonej „dyktaturą czarnych”⁵⁷. Znamienne dla owej psychozy lęku jest reakcja na artykuły dotyczące motywów związanych z religią w fantastyce naukowej. Spotkały się one z ostrą krytyką ze strony czytelników. Ówczesny redaktor naczelny „Nowej Fantastyki”, Lech Jęczyński, pisał: „dostaliśmy niewiele, ale za to ociekających nienawi-

⁵⁶ Na paralele między propagandą komunistyczną i liberalną zwraca uwagę bp Adam Lepa w pracy *Świat propagandy* (Częstochowa 1994). Analizując drobiazgowo wiele przykładów mniej lub bardziej jawnych ataków na Kościół, odwołuje się do różnych tekstów kultury i wypowiedzi prasowych, by ukazać zbieżność celów i środków, którymi posługują się środowiska lewicowe PRL-u i po roku 1989. Na ten temat zob. też: J. Witek, Z. Żmigrodzki, „*Polityczna poprawność*” w *III Rzeczypospolitej*, Radom 2003.

⁵⁷ Podobny sposób myślenia nie był zresztą znamienny jedynie dla początków III Rzeczypospolitej. Jako swoistą reakcję na sygnalizowane tu postawy można – *pars pro toto* – przywołać tom opowiadań Bronisława Wildsteina *Przyszłość z ograniczoną odpowiedzialnością*. Zgodnie z zapowiedzią Tomasza Burka, lektura zamieszczonych w nim utworów ma dać odpowiedź na pytanie: „W jaki sposób Wielka Transformacja Ustrojowa przemeliła solidarnościowy plan zbawienia Polski i świata, zastępując górne ideały ekonomicznym, mentalnym i moralnym panowaniem >>Urbanlandu<<?” (T. Burek, [w:] B. Wildstein, *Przyszłość z ograniczoną odpowiedzialnością*, Kraków 2003, IV strona okładki).

ścią listów wrogów religii i Kościoła. A przecież nikogo nie nawracaliśmy, pokazaliśmy tylko pewien istotny temat współczesnej SF⁵⁸. Słowa te mogą świadczyć o swoistej histerii społecznej związanej z pojawieniem się Kościoła jako strony w dyskursie publicznym. Odczytywane w sygnalizowanym tu kontekście opowiadania Dukaja i Ziemkiewicza mogą być świadectwem mentalności Polaków w dobie transformacji ustrojowej. Dość często bowiem kultura dyskusji zastępowana bywała osobistymi wycieczkami i resentymentami⁵⁹.

Nurt refleksji socjologiczno-religijnej zanika stosunkowo szybko, nie owocując niemal żadnymi istotnymi przemyśleniami (wyjątkiem jest wzmiankowana tu nowela Ziemkiewicza), by ulec przekształceniu w zjawisko określane ogólnie mianem fantastyki religijnej. Tu zaś element naukowy ustępuje na rzecz prezentacji transcendencji.

Fantastyka polityczna zwana też niekiedy *political fiction*⁶⁰. Nurt ten nawiązuje wyraźniej i bardziej jednoznacznie do tradycji *social fiction*. Najczęściej jednak *political fiction* staje się fabularyzowaną publicystyką. Jest wówczas wykładnią poglądów jej autorów, niekiedy nie próbujących nawet w znikomym stopniu ukrywać swych politycznych sympatii i antypatii. Za ich wyraz należy uznać tendencję do nadawania postaciom fikcyjnych bohaterów literackich nazwisk

⁵⁸ L. Jęczyńsk, słowo wstępne *Drogi Czytelniku!*, „Nowa Fantastyka” 1991, nr 6, s. 1. Gwoli ścisłości dodajmy, że nie była to jedyna reakcja na pojawienie się problematyki religijnej na łamach „Nowej Fantastyki”. Jako przeciwwagę dla przywoływanych przez Jęczyńskę postaw, zacytujmy fragment listu czytelniczki, aprobującej koncepcję włączenia problematyki religijnej do fantastyki: „tak zwane religijne utwory są na wskroś realne i w swojej fantastyczności jak najbardziej prawdopodobne [...]. Po lekturze [...] zagłębiliśmy w głąb duszy [...]. To jest potrzebne i takie utwory nigdy nie przechodzą bez echa” (J. Ściagała, rubryka *Czytelnicy i „Fantastyka”*, „Nowa Fantastyka” 1992, nr 3, s. 2).

⁵⁹ Niekiedy resentymenty te przybierały przedziwną zgołą postać: Jacek Piekara w rozmowie z Dariuszem Zientalakiem jr., zapytany o plany twórcze zapowiada powieść, rozgrywaną w Polsce niedalekiej przyszłości, zniszczonej gospodarczo pod rządami katolickich fundamentalistów. Alkohol, zależnie od jego klasy, oznaczany jest wizerunkami kolejnych dostojników w hierarchii kościelnej (zob.: *Narażamy się* – z Jackiem Piekara rozmawia Dariusz Zientalak jr., „Voyager. Almanach Grozy i Fantastyki”, zima 1992/1993, nr 5, s. 103).

⁶⁰ Ze względu na wymóg klarowności wyводу, stosowanie pojęcia *social fiction* ograniczone zostaje do literatury fantastycznonaukowej powstałej w latach 1979–1990, której autorzy podejmowali temat demaskowania przez bohaterów literackich mechanizmów systemu władzy. Twórczość *science fiction* o podobnym charakterze, powstała po roku 1990, nazywana jest – dla odróżnienia od *social fiction* – *political fiction*. Nazwa ta sugeruje ponadto jawniejsze, niż w przypadku *social fiction*, odwołania do polityki.

znanych ze sceny politycznej. Jako przykład tak rozumianej realizacji powyższego nurtu może służyć powieść Marka Oramusa *Święto śmiechu* lub Aleksandra Olina *Komusutra*. W przeciwieństwie do np. *Pieprzonego losu kataryniarza*, w którym Rafał A. Ziemkiewicz usiłuje przedstawić mechanizmy władzy na tle spisku zmierzającego do nowego rozbioru Polski, czytelnik powieści Olina ma do czynienia z utworem wymierzonym przeciw konkretnym postaciom rodzimej sceny politycznej połowy lat dziewięćdziesiątych. Przywoływane są one w *Komusutrze* bez najmniejszych prób kamuflażu. Strategia Olina umożliwia czytelnikowi identyfikację osób, będących pozaliterackimi odpowiednikami bohaterów powieści, mimo zapewnień autora, iż

cechy psychiczne, przynależność organizacyjna, zamierzenia, wypowiedzi i czyny postaci występujących w niniejszej powieści są literacką fikcją. Również wypowiedzi narratora niniejszej powieści raz są zgodne z prawdą i poglądami autora, a drugi raz nie są⁶¹.

Owa swoista *coda* nie jest pomysłem nowym w dziejach rodzimej fantastyki. W podobny sposób „zabezpieczał się” przed zarzutami o paszkwilowy charakter *Roku przestępnego* Jan Karczewski, umieszczając na końcu powieści maksymę: „Honny soi qui mal y pense” („Hańba temu, kto widzi w tym coś złego”)⁶². Dewiza angielskiego orderu Podwiązki została w *Komusutrze* sprowadzona do konstatacji, że „Król Zygmunt Stary nigdy za nic nie pozwał Stańczyka do sądu. Wiedział, że sam wyszedłby na błązna”⁶³.

Przykład *Komusutry* uzmysławia, w jaki sposób element doraźnej publicystyki politycznej w fantastycznonaukowej prozie rozrachunkowej dominuje nad elementem beletrystycznym. Powieść, niedopracowana artystycznie, stanowi świadectwo zwulgaryzowania kwestii manipulacji społeczeństwem i demaskowania mechanizmów władzy. W *Komusutrze* próba epatowania czytelnika naruszaniem obyczajowego tabu ogranicza się do wulgaryzacji języka dialogów i oscylowania akcji wokół kwestii związanych z seksem i płciowością. Zarazem aktualizacja problematyki poprzez przywoływanie nazwisk działaczy sceny politycznej sprawia, że utwór Olina można odczytywać wyłącznie w kontekście czasów, w których powstał – bez znajomości realiów Polski lat dziewięćdziesiątych będzie on niemożliwy do zrozumienia.

⁶¹ A. Olin, *Komusutra*, Warszawa 1997, s. 269.

⁶² J. Karczewski, *Rok przestępny*, Warszawa 1987, s. 194.

⁶³ A. Olin, *Komusutra...*, s. 269.

Powieść tę można traktować jako autorski „wybryk”, któremu specjalistyczne periodyki poświęciły niewiele miejsca⁶⁴.

Analogiczną do wykorzystywanej w przywołanej wyżej powieści Olina techniką posłużył się Barnim Regalica. Akcja jego opowiadań usytuowana jest w licealnej społeczności jednego z miast Euroregionu Warty⁶⁵. Uogólniając, można zauważyć, że w przypadku pisarstwa Regalicy fabuła utworów, napisanych w konwencji fantastyki bliskiego zasięgu, traktowana jest wyłącznie pretekstowo dla ukazania politycznych poglądów ich twórcy⁶⁶.

Prezentowany z pozycji ultraprawicowych nacjonalizm i podejmowanie w prześmiewczy sposób kwestii antysemityzmu dyskwalifikuje utwory Regalicy (podobnie zresztą jak powieść *Za błękitną kurtyną* Romana Bertowskiego, do której przyjdzie nam jeszcze wrócić) w perspektywie innej niż doraźnego paszkwilu politycznego: w *Spotkaniu z Dagną* licealiści, należący do Młodzieżowej Ligi Antyrasistowskiej, w wyborze patrona szkoły kierują się zyskiem materialnym. Wybór postaci z kręgu kultury żydowskiej tytułowa bohaterka, Dagna, motywuje faktem, iż

wiadomo, że od czasów Mickiewicza literatura polska nie wydała równego mu talentem poety. Żydowskie pochodzenie przodków Mickiewicza oraz wpływ Kabały na jego twórczość to powszechnie znane aksjomaty nowoczesnej polonistyki. Nie byłoby więc geniuszu Mickiewicza, gdyby nie Jakub Frank i jego zwolennicy, którzy weszli do zacoфанego, XVIII-wiecznego społeczeństwa polskiego w jedyny możliwy wówczas sposób – dokonując konwersji. Rodziny frankistowskie [...] dały następnie istotny impuls rozwojowi tego kraju, który dzięki Programowi Modernizacji, dostosowującemu nas do standardów europejskich umożliwił temu społeczeństwu, po raz pierwszy w dziejach, przezwyciężenie tradycyjnych stereotypów, etnocentryzmu i nietolerancji⁶⁷.

⁶⁴ Do wyjątków należy szkic pióra Bartka Chacińskiego i Rafała Geremka *Nadchodzi czas Olina* („Życie”, sobota–niedziela, 25–26 października 1997, s. 10–11). Autorzy artykułu próbują usytuować powieść Olina (poniekąd słusznie) w kontekście nurtu fantastyki socjologicznej, dostrzegając zarazem jej odmiennność, wynikającą z sięgnięcia w *Komusutrze* do tradycji kabaretu politycznego. Element humoru w powieści podkreśla również Paweł Dunin-Wąsowicz, choć jednocześnie zaznacza, iż utwór może zniechęcać mało finezyjnym dowcipem (zob.: tenże, *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „bruLionu” wobec rzeczywistości III R.P.*, Warszawa 2000, s. 93–94).

⁶⁵ *Akademia*, „Najwyższy Czas” 1997; *Spotkanie z Dagną*, *Listopad*, „Nowa Fantastyka” 1998. Oprócz utworów drukowanych w czasopiśmie, ukazał się również tom zatytułowany *Bunt* (Warszawa 1999). Prezentując *Bunt*, recenzent zauważa, że „metoda Regalicy jest prosta: łapie i ośmiesza retorykę >>Europejczyków<<, próbujących zwalić na nas bagaż win i kompleksów za jakieś urojone grzechy” (Kunktator, *Koło historii*, „Nowa Fantastyka” 2000, nr 5, s. 68).

⁶⁶ Zob.: Kunktator, *Koło historii*, s. 68.

⁶⁷ B. Regalica, *Spotkanie z Dagną*, „Nowa Fantastyka” 1998, nr 3, s. 51.

W tym samym kręgu literatury utożsamianej z paszkwilową publicystyką sytuuje się nie tylko twórczość Regalicy i powieść Romana Bertowskiego *Za błękitną kurtyną*, lecz również anonimowa, pozbawiona tytułu, miniatura literacka, funkcjonująca w Internecie. Stylizowana na list, ukazuje konsekwencje populistycznych rządów Ligi Polskich Rodzin i „Samoobrony”. Partie te u progu wieku XXI zyskały na popularności i zaistniały na scenie politycznej. Podobnie jak w przypadku *Komusutry* Olina, anonimowy twórca owego „łże-listu” przywołuje nazwiska z pierwszych stron gazet:

Nasz wspaniały Pan Premier Andrzej Lepper wraz z Panią Minister Finansów Renatą Beger odkryli, że pieniądze leżą w bankach i należy rozdać je ludziom. [...] Fabryki mamy wszystkie państwowe, a pan Zygmunt Wrzodak, Minister Pracy, dba, aby wszyscy pracowali⁶⁸.

Totalitarny charakter ustroju podkreśla fakt istnienia jednej partii – Ligi Samoobrony Polskich Rodzin – do której przynależność jest obowiązkowa. Inne ugrupowania zostały rozwiązane, a „te wszystkie z solidarności i komunisci, to podobno są w Londynie i jakiś rząd tam sobie wymyślił”⁶⁹.

Symptomatyczny dla nowej koncepcji fantastyki politycznej, utożsamianej nie z publicystycznym traktowaniem aluzji pozatekstowych, a refleksją nad mechanizmami polityki i anatomią władzy, jest wzmiankowany wyżej utwór Rafała A. Ziemkiewicza *Pieprzony los kataryniarza*. Akcja powieści koncentruje się na odkrytym przez głównego bohatera spisku. Celem owych zakulisowych działań miało być ustanowienie nowego podziału politycznego Europy. Polska, osłabiona ekonomicznie roszczeniowymi strajkami, jest terenem konfrontacji wschodnich mafii, urzędy zaś, powołane do ochrony suwerenności kraju, dążą do stworzenia „państwa w państwie”: „komunizm, demokracja, ten prezydent, czy tamten... a my jesteśmy. Prawda o Firmie jest taka: Firma służy sobie samej”⁷⁰.

Demaskacja mechanizmów politycznych dokonywana jest w utworze z pozycji prawicowych, jako obrona tradycyjnych wartości. Osąd Polski i Polaków Ziemkiewicz formułuje na różne sposoby: poprzez fabularne odwołania do Mickiewiczowskich *Dziadów części III* w obrazie *party* u generała – gubernatora Paskudnikowa; wyrażany *expressis verbis* w postawie ojca głównego bohatera, który „jeszcze

⁶⁸ „Fantasy” 2004, nr 3, s. 98, rubryka *Na luzie*.

⁶⁹ Tamże, s. 98.

⁷⁰ R. A. Ziemkiewicz, *Pieprzony los kataryniarza...*, s. 149.

miał tyle siły, żeby uczyć Roberta tej staroświeckiej, zapomnianej już wiedzy, co to jest Ojczyzna”⁷¹.

Nurt fantastyki politycznej, powstały w latach dziewięćdziesiątych XX w., wyznaczył granice fabularyzacji kwestii publicystycznych. Przekracza ją powieść Olina *Komusutra*, epatująca odbiorcę poetyką skandalu. Jednakże eksces pozostaje poza zainteresowaniami twórców *political fiction*, próbujących polskie doświadczenie wpisać w szerszą refleksję na temat mechanizmów władzy. Cecha ta pozwala zbliżyć fantastykę polityczną do najciekawszych i najbardziej nośnych problemowo utworów z kręgu jej poprzedniczki – *social fiction*.

Jako zjawisko osobne i marginalne, choć pozostające w związku z *political fiction*, należy traktować nurt określany mianem „politpunkowego”. Autor tego określenia – Rafał A. Ziemkiewicz – jako wyznaczniki „politpunku” wyróżnia: „polskie realia, nawiązania do historii najnowszej i punkowy sposób przedstawiania rzeczywistości”⁷². Dwa pierwsze spośród owych kryteriów nie wzbudzają wątpliwości. Nie można jednak mówić o jednoznaczności interpretacyjnej w odniesieniu do sformułowania „punkowy sposób przedstawiania rzeczywistości”. Biorąc nawet pod uwagę swobodny, publicystyczny ton wypowiedzi, przytoczone tu sformułowanie Ziemkiewicza jest co najmniej dwuznaczne. Można bowiem odnosić pojęcie *punk* (*punkowy*) do pewnej estetyki, akcentującej zamierzoną „bylejakość”, „artystyczną niechlujność”. Można jednak brać pod uwagę również konotacje związane z terminem *punk*, poprzez odniesienie go do filozofii określanego tym mianem (zamiennie z punk rockiem) nurtu brytyjskiej muzyki powstającej głównie w latach siedemdziesiątych wieku XX⁷³. W tym ujęciu „punkowy sposób przedstawiania rzeczywistości” to tyle, co „kontestujący społeczne *status quo*, obnażający absurd istnienia”. Tak rozumiany „politpunk” byłby – przede wszystkim – określeniem pewnego specyficznie polskiego nurtu *science fiction*, który można byłoby (roboczo) nazwać „fantastyką rozbiorową” (bądź – za Wojcie-

⁷¹ Tamże, s. 148.

⁷² R. Ziemkiewicz, [wstęp do:] A. Sapkowski, *W leju po bombie*, „Fenix” 1993, nr 4, s. 136.

⁷³ G. Castaldo, *Ziemia obiecana. Kultura rocka (1945–1994)*, przekł. J. Uszyński, Kraków 1997 (tu zwłaszcza rozdział *Punk. Nazajutrz po katastrofie*, s. 231–239). Castaldo przyczyn fascynacji punkową „estetyką krzyku” upatruje w rozczerowaniu młodego pokolenia Brytyjczyków w połowie lat siedemdziesiątych wieku XX recesją gospodarczą i gwałtownie wzrastającym bezrobociem. Omawiając zjawisko punk rocka na przykładzie twórczości Sex Pistols, Sklits i Clash, wskazuje na upolitycznienie przesłania muzyki jako wyróżnik nurtu.

chem Orlińskim – „neorozbiorową”⁷⁴). Zaproponowany tu termin jest uzasadniony o tyle, że w sposób bardziej przejrzysty oddaje treść określanych nim utworów, spełniających wszystkie warunki stawiane „politpunkowi” przez Rafała A. Ziemkiewicza.

Terminem „fantastyka rozbiorowa” będziemy więc określać utwory podejmujące temat kolejnego, czwartego, rozbioru Polski. Bywa on dokonywany przy pozornej niezawisłości politycznej, będącej w istocie uzależnieniem ekonomicznym Polski od państw ościennych; rozwiązanie to można odnaleźć np. w *Pieprzonym losie kataryniarza* Rafała A. Ziemkiewicza i *Aksamitnym Anschlussie* Eugeniusza Dębskiego (utworem wyjątkowym, z uwagi na fakt, iż globalnym agresorem jest Japonia, pozostaje *Mrok nad Tokyoramą* Roberta J. Szmidta. W noweli tej istnieją – w ramach świata przedstawionego – protektory, w tym polski). Równie często jednak odbywa się na drodze konfliktu zbrojnego (jako przykład takiego rozwiązania mogą służyć następujące utwory: *Wrzesień* Tomasza Pacyńskiego, *Xavras Wyżryn* Jacka Dukaja, *W leju po bombie* Andrzeja Sapkowskiego). W utworach Dukaja i Pacyńskiego czytelnik ma do czynienia z opisami batalistycznymi, które można byłoby umieścić również na kartach utworu z kręgu tzw. fantastyki militarnej (tj. ukazującej zbrojne zmagania w wojnach przyszłości).

Relatywnie najciekawiej (ze względu na intencjonalną groteskowość) dzieje przyszłych rozbiorów przedstawił Andrzej Sapkowski. W jego utworze protagonista wspomina:

Krótko po podpisaniu traktatu z Bundesrepubliką i utworzeniem nowego landu ze stolicą w Allensteinie doszło do plebiscytu wśród ludności. [...] Wyniki [...] okazały się dziwaczne i niczego nie mówiły, bo też i najmniej osiemdziesiąt procent uprawnionych nie poszło do urn [...]. W niecały miesiąc po plebiscycie granicę przekroczył litewski korpus. [...] Litwini zajęli niezdecydowane gminy prawie bez oporu, bo większa część naszej armii była właśnie w Iraku [...]. Mniejsza część naszej armii też była zajęta, bo dokonywała demonstracji siły na Śląsku Cieszyńskim⁷⁵.

W skondensowany sposób – z uwagi na wykorzystywaną krótką formę – Sapkowski stara się sygnalizować najistotniejsze problemy dręczące społeczeństwo początku lat dziewięćdziesiątych: rosnące bezrobocie, przejmowanie sektora gospodarczego przez spółki z udziałem kapitału zagranicznego, obawy przez klerykalizacją kraju. Sapkowski zarazem wyolbrzymia te zjawiska, doprowadzając je do absurdu. Nie po to jednakże, by je zlekceważyć, lecz aby ukazać

⁷⁴ Zob.: W. Orliński, *Polskość jako nerwica natręctw*, „Gazeta Wyborcza”, wtorek–czwartek, 24–26 grudnia 2002, s. 21.

⁷⁵ A. Sapkowski, *W leju po bombie...*, s. 155–156.

konsekwencje tendencji rozwojowych społeczeństwa i czasów, które stały się dlań inspiracją⁷⁶.

W szczególnym przypadku zjawiskiem analogicznym do rozbiorów jest integracja ze strukturami Unii Europejskiej – dokonana (*Aksamitny Anschluss* Eugeniusza Dębskiego) lub dopiero zagrażająca (*Za błękitną kurtyną* Romana Bertowskiego). W obu przypadkach Polacy – jako (*de facto* bądź *in spe*) obywatele Zjednoczonego Kontynentu – zostają poddawani indoktrynacji i wynaradawianiu: w *Aksamitnym Anschlussie* Dębskiego „patriotyczni krzykacze wrzeszczeli już tylko na siebie. [...] Wszystkie strony nagle uznały, że mają ważniejsze sprawy na głowie”⁷⁷.

Niewielu autorom udało się uniknąć pokusy doraźnych aluzji politycznych (należy do nich Jacek Dukaj, jako autor *Xavrasa Wyżryna*, ale i *Czarnych oceanów*). Najczęściej zresztą doraźność jedynie ukrywała rozrywkowo-sensacyjny charakter fabuły. W niezamierzony sposób, nieomal groteskowo brzmią w tym kontekście słowa, reklamujące powieść Bertowskiego:

tak, jak wiek XX był dla Polaków i innych kochających wolność narodów świata okresem nieustannej walki zwłaszcza z komunistyczną agresją ze Wschodu, tak wiek XXI może okazać się okresem równie zacieklej walki z masońską dominacją z Zachodu [sic!]. Pisze o tym Roman Bertowski w swej powieści, będącej pierwszą tego typu próbą politycznego [sic!] *science fiction* w Polsce⁷⁸.

Owej pokusie uczynienia z rozważań politologicznych widowiska rozrywkowego sprzyjało wykorzystywanie przez twórców „fantastyki rozbiorowej” różnej poetyki – m.in. sięgali oni (jak w przypadku *Pieprzonego losu katarzyniarza* Rafała A. Ziemkiewicza bądź *Aksamitnego Anschlussu* Eugeniusza Dębskiego) po elementy konwencji „fantastyki bliskiego zasięgu”, historii alternatywnej (*Xavras Wyżryn* Jacka Dukaja), umieszczali akcję utworów w umownej, bliżej nieokreślonej przyszłości (*Wrzesień* Tomasza Pacyńskiego). Cechą wspólną przywoływanych tu powieści jest również – prócz tematyki – akcentowanie sympatii politycznych ich autorów. Nie zawsze są one wyrażane *expressis verbis*, jednak niewielu z nich rezygnowało z aluzji do wyda-

⁷⁶ Piętnując absurdy życia społecznego Sapkowski parodiuje akcję lustracyjną: w jej wyniku ojciec głównego bohatera traci pracę, jako że „jeszcze za starego reżimu [...] szedł kiedyś w pochodzie pierwszomajowym i na domiar złego niósł szturmówkę” (A. Sapkowski, *W leju po bombie...*, s. 138). Na uwagę zasługuje również język narracji, parodiujący ówczesne upodobania do anglicyzmów. Współtworzy on punkowy obraz świata przedstawionego, oddając jego egzotykę i obcość.

⁷⁷ E. Dębski, *Aksamitny Anschluss*, Warszawa 2001, s. 77.

⁷⁸ R. Bertowski, *Za błękitną kurtyną*, Warszawa 1996, IV strona okładki.

rzeń bieżących, umieszczania karykatur nie lubianych przez siebie polityków „jednego sezonu” lub przywoływania – jak w przypadku *Komusutry* Olina – politycznych skandali⁷⁹.

Dodajmy, że granice owych aluzji przekracza w sposób artystycznie nieuprawniony nie tylko wspomniany już Aleksander Olin, lecz również Roman Bertowski, który – jako autor *Za błękitną kurtyną* – deklaruje prawicowy (czy też wręcz ultraprawicowy) światopogląd. W przeciwieństwie jednak do np. Rafała A. Ziemkiewicza nie unika on mało finezyjnych prowokacji społeczno-obyczajowych. Swoistym politycznym *panaceum* na bolączki społeczne, spowodowane transformacją ustrojową i gospodarczą po roku 1989 miała być, według autora powieści *Za błękitną kurtyną*, natychmiastowa dekomunizacja przy zachowaniu struktur państwa opiekuńczego. W efekcie tej polityki – jak zauważał bohater utworu – „na każde dziecko jest odpis podatkowy, tak że wielodzietne rodziny są chronione przez państwo”⁸⁰. Obrona przez Bertowskiego metoda, podobnie jak w przypadku *Komusutry* Olina, nie była jednak niczym ponad populistyczno-prowokacyjny atak na środowiska lewicowe, w którym negacji polityki nie towarzyszył żaden realny program uzdrowienia rodzimego życia politycznego. Trudno bowiem za taki uznać sugestię w *Za błękitną kurtyną*, iż wszystkie rodziny w Polsce mają własne domki z ogródkami, dekomunizacja zaś niejako automatycznie zapewniła dobrobyt i rozwój gospodarczy. Bertowski zdaje się zapominać o prawidłowości dostrzeżonej przez Emila Ciorana, według którego totalność utopii nieuchronnie musi zmierzać ku totalitaryzmowi realizujących ją rządów. Wszak „utopia z istoty swej jest antymanichejska. Wroga anomalii, bezkształtowi, nieregularności dąży do utwierdzenia tego, co jednorodne, typowe, powtarzalne i ortodoksyjne”⁸¹.

⁷⁹ Tę cechę fantastyki „neorozbiorowej” akcentuje Wojciech Orliński, zob.: tenże, *Polskość jako nerwica...*, s. 21.

⁸⁰ Tamże, s. 47. Bertowski zdaje się nie uświadamiać sobie, że prezentowany na kartach *Za błękitną kurtyną* ustrój polityczny i poczucie wolności oraz poszanowania własności prywatnej, jakim cieszą się jego bohaterowie, wzajemnie się wykluczają. Wszak, jak zauważa Charles A. Reich, każdorazowo udzielana pomoc rządowa i towarzyszący jej system prawny są skierowane przeciw indywidualizmowi i niezależności (opinia Reicha przywoływana za: R. Pipes, *Własność a wolność*, przekł. L. Niedzielski, Warszawa 2000, s. 343).

⁸¹ E. Cioran, *Mechanizm utopii*, [w:] tenże, *Utopia i historia*, przekł. M. Bieńczyk, Warszawa 1997, s. 69. O obawach przed mimowiednym przejściem sposobu myślenia znamiennego dla totalitaryzmu przez mandatariuszy porządku demokratycznego pisał również w *Solidarności i samotności* Adam Zagajewski: „antytotalitaryzm, jeśli zmusza nas do odejścia od myślenia o życiu w sprzeczności, staje się załącznikiem innej utopii. Innej, oczywiście, niż świętej pamięci utopia socjalistyczna” (A. Zagajewski, *Solidarność i samotność*, Warszawa 1986, s. 49).

*

*

*

Przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych to okres poszukiwań fantastyki socjologicznej, którą rzeczywistość społeczno-polityczna postawiła w obliczu nowych wyzwań. Świadection tych prób można odnaleźć zarówno w podsumowującym nurt *social fiction* w dotychczasowej postaci utworze *Dzień drogi do Meorii* Marka Oramusa, jak i w mikropowieści *Bramy strachu* Emmy Popik, wykorzystującej elementy poetyki *fantasy* i próbującej zespolić oba nurty twórczości fantastycznej (techniczny i mityczny).

Ulegając przeobrażeniom, nurt fantastyki podejmującej kwestie społeczne w coraz mniejszym stopniu wykorzystywał aluzję jako metodę wyśłowienia problematyki społeczno-politycznej. Fantastyka „ezopowa” zmieniła się w „zoilową”, a zakamuflowane oskarżenia zamieniono w otwarte ataki na nazwiska znane z polskiej sceny politycznej (tak dzieje się w *Komusutrze* Aleksandra Olina). Podobnie demaskowanie mechanizmów systemu totalitarnego zastąpione zostało refleksją nad prawidłowościami wolnorynkowej gospodarki (jako przykład utworów, w których obecny jest ten krąg zainteresowań, można byłoby podać *A może macie coś nowego chłopcy?* Soheja, opowiadania Rafała Kosika lub *Widok z pokoju bez okien* Rafała Stradomskiego). Zarazem jednak najciekawsze utwory (do których należą np. *American Dream* Sławomira Prochockiego, *Gniazdo światów. Wersja jedyna* Marka S. Huberatha lub *Czarne oceany* Jacka Dukaja), podejmujące kwestie związane z funkcjonowaniem jednostki w społeczeństwie, sięgają po możliwości tkwiące w obu nurtach – zarówno socjologicznym, jak i politycznym – *science fiction*.

Czy (i w jakim stopniu) okaże się to inspirujące dla przyszłych twórców fantastyki naukowej, usiłujących swe rozważania na tematy społeczne ukazać w kostiumie literatury, pokaże przyszłość.

4. „Przyszłość stająca się dziś” O zjawisku tzw. fantastyki bliskiego zasięgu

Po znamiennej dla „Złotego Wieku *science fiction*” fascynacji wyprawami kosmicznymi i eksploracją obcych planet czekających na odkrycie „kiedyś, w (literackiej) przyszłości” bądź obrazami „świata (odległej) przyszłości”, twórcy fantastyki naukowej sięgnęli po tematykę i rekwizytornię bliższą czytelniczemu doświadczeniu. Znużeni (a po części również znudzeni) egzotyką przyszłości – której obraz stawał się coraz bardziej stereotypowy – czytelnicy nader chętnie sięgali po opowieści rozgrywające się nieomal *hic et nunc*.

Tendencja, by zmniejszyć dystans czasowy między światem odbiorcy i tym wykreowanym na kartach utworu, zbiegła się w czasie ze zmianami w sposobie ukazywania protagonistów literatury fantastycznonaukowej: opuścili oni sterylne laboratoria i kabiny gwiazdnych krążowników i stali się „znajomymi z sąsiedztwa”. Nowe sposoby prezentowania świata przedstawionego nie pojawiły się, oczywiście, *ex nihilo*. Stanowiły nieuniknioną konsekwencję przejmowania przez rodzimą literaturę pozaliterackich zobowiązań, wynikających z traktowania fantastycznonaukowego kostiumu zdarzeń jako wygodnej (ze względów politycznych) maski dla współczesności.

Wpływ na postrzeganie fantastyki (z założenia będącej wszak literaturą popularną) w kategoriach języka dyskursu społeczno-politycznego miały występujące napięcia i niepokoje. Już od końca lat sześćdziesiątych XX w. coraz bardziej wpływały one na doświadczenie codzienności. Nie mogąc (ze względu na istniejącą instytucję cenzury) podejmować ważnych dla życia społecznego kwestii wprost, twórcy uciekli się do języka ezopowego. Ów nurt fantastyki naukowej, określany mianem *social fiction*, był formą wypowiedzi beletrystycznej, równoznaczną z powieścią kryptopolityczną.

Niejako na marginesie *social fiction* rozwijał się jednak również inny nurt literatury fantastycznonaukowej, przełamujący stereotypowość rozwiązań konwencjonalnej *science fiction*. Należące do niego opowieści zyskały na znaczeniu na przełomie ósmej i dziewiątej dekady minionego wieku. Istotę owego zjawiska najtrafniej oddał Maciej Parowski – twórca określenia „fantastyka bliskiego zasięgu” (równoważny z nią termin „fantastyka pseudowerystyczna” pragniemy tu zaproponować). Mianem tym definiował on utwory fantastycznonaukowe, których akcja rozgrywała się w niedalekiej (w stosunku do czasu lektury odbiorcy współczesnego autorowi) przyszłości. Zawarta w nich wizja „świata jutra” charakteryzowała się dość dużym prawdopodobieństwem¹. Przywołana tu definicja niejako „unieważnia” tradycyjne pojmowanie fantastyki naukowej (zwłaszcza nurtu *hard science fiction*). Miejsce odległej przyszłości zajęły obrazy jutra niezbyt odległego czasowo od czytelniczej współczesności. Nie oznacza to jednak, że dominacja „fantastyki bliskiego zasięgu” zmieniła radykalnie sposób wykorzystywania futurystycznej scenerii zdarzeń, składających się na fabułę. Nastąpiła raczej zmiana rozłożenia akcentów zainteresowań. Najrozsądniej przeto będzie traktować analizowane tu pojęcie w kategoriach typologicznych: nurtu tego nie wyróżnia bowiem z ogółu twórczości fantastycznonaukowej osobna tematyka bądź poruszana przezeń problematyka, lecz – sygnalizowana już uprzednio – relacja czasu odbiorcy do czasu fabularnego.

W sytuacji, gdy dystans ów jest stosunkowo niewielki, możliwa bywa chybiona (z punktu widzenia autora) interpretacja utworu i postrzeganie go w kategoriach literatury werystycznej. Tym istotniejsze więc staje się wyraziste akcentowanie, że akcja utworu rozgrywa się w przyszłości. Dla uniknięcia czytelniczej pomyłki autorzy, sięgający po konwencję „fantastyki bliskiego zasięgu”, niewerystyczny charakter utworu sygnalizują najczęściej w dwojaki sposób:

- 1) poprzez eksponowanie rekwizytu będącego (w odczuciu czytelnika) elementem fantastycznym fabuły;
- 2) poprzez wyraźne zaznaczanie dystansu dzielącego czas powstania utworu od czasu wewnątrztekstowego.

Poniżej omówimy kolejno oba z wymienionych tu zabiegów.

¹ Zob.: M. Parowski, *Wstęp* [do opowiadania:] T. Matkowski, *Gastarbeiter*, „Przegląd Techniczny” 1983, nr 15, s. 42.

Wprowadzanie elementu fantastycznonaukowego w mimetyczną kreację świata przedstawionego

Źródło „fantastyki bliskiego zasięgu”, w której pierwiastek niewerystyczny sygnalizuje fantastyczny charakter utworu, należy poszukiwać już w późnopozytywistycznych i modernistycznych „romansach naukowych”. Ich autorzy rozbudzili zapotrzebowanie czytelnicze wobec zjawiska określanego dziś mianem *science fiction* (za przykład może służyć nowela Jerzego Żuławskiego pt. *Biały szczur*). Najpełniej jednak pomysł, by wprowadzić w obręb werystycznie kreowanego świata przedstawionego element fantastyczny, wykorzystano w dwudziestoleciu międzywojennym zarówno w nurcie tzw. opowieści o cudownym wynalazku (można odnaleźć go np. w *Eliksirze prof. Bohusza* Stefana Barszczewskiego oraz w *Buncie w krainie maszyn* Michała Rusinka), jak i w fantastyce katastroficznej (np. udoskonalony samolot z *Ostatniego na Ziemi* Wacława Niezabitowskiego). Za przykład wykorzystywania we współczesnej fantastyce naukowej elementów opowieści o cudownym wynalazku można uznać żartobliwą nowelę Andrzeja Drzewińskiego *Rozprawa publiczna*. Jej autor sięga do motywu eksperymentalnej podróży w czasie o jednoznacznie fantastycznonaukowej proveniencji. Czyni to jednak bez prób problematyzowania poruszanych kwestii.

Tendencja do konfrontacji w obrębie świata przedstawionego elementów werystycznych (tj. współczesnych czytelnikowi realiów) i fantastycznych znajduje odzwierciedlenie w akcentowaniu realności. Można tu zauważyć mechanizm analogiczny do kreacji świata przedstawionego w literaturze grozy. Jednak w przypadku horroru cel stanowi ekspozycja pierwiastka irracjonalnego, przełamującego opisywaną rzeczywistość. Natomiast w opowieści o cudownym wynalazku „uwspółcześnienie” czasoprzestrzeni ma uwypuklić niezwykłość wprowadzonego w jej obręb przedmiotu, który spełnia funkcję niezwykłego technicznego gadżetu.

Owa współczesność ukazywana jest głównie w realiach obyczajowych, sytuacyjnych (charakterystyczne pozostają tu utwory z kręgu „fantastyki neorozbiorowej”, np. *Wrzesień* Tomasza Pacyńskiego), w najciekawszych zaś realizacjach – jak w przypadku noweli Wiesława Gwiazdowskiego pt. *Muslim* – również w realistycznie kreślonym wizerunku psychologicznym bohaterów. Realia te są wprowadzane w celu stworzenia tła dla elementu fantastycznego.

W polskiej fantastyce naukowej można zauważyć dwojaki sposób wykorzystania konwencji „fantastyki pseudowerystycznej”: poprzez

usytuowanie elementu unieważniającego czytelnicze odczucie realności w centrum akcji oraz przez wprowadzenie go na marginesie głównego wątku zdarzeń (takie rozwiązanie fabularne jest stosowane najczęściej w fantastyce katastroficznej). Należy jednak zaznaczyć, że akcent fantastycznonaukowy stanowi dopiero demonstracja wynalazku. Wprowadza on bowiem w obręb fabuły element przyszłościowy o charakterze „uteraźnieszonym”².

Zdaniem Jana Trzynadlowskiego pierwszy z wymienionych powyżej sposobów (tj. eksponowanie rekwizytu fantastycznonaukowego) należy do podstawowych zabiegów wykorzystywanych przez autorów *science fiction*. Umożliwia on przekształcenie werystycznie kreowanego świata przedstawionego utworu w rzeczywistość fantastyczną. Drugi – polegający na zaznaczeniu dystansu czasu powstania utworu wobec czasu wewnątrztekstowego – ogranicza rolę wynalazku do funkcji instrumentalnej³.

Autor, wykorzystujący konwencję fantastyki bliskiego zasięgu, zazwyczaj nie koncentruje się jednak (jak to dzieje się w opowieści

² Określenie Jana Trzynadlowskiego. Zob.: tenże, *Próba poetyki science fiction*, [w:] *Z teorii i historii literatury*, red. K. Budzyk, Wrocław 1963, s. 268. Czytelnik nie zostaje tym samym „przeniesiony” w trakcie lektury w świat przedstawiony prezentujący przyszłość w stosunku do rzeczywistości pozatekstowej, lecz przyszłość zostaje zbliżona do historycznego czasu, w którym funkcjonuje odbiorca utworu (zob. tamże, s. 268).

³ J. Trzynadlowski, *Próba poetyki science fiction...*, s. 164. Na temat sposobów konstrukcji czytelniczego odczucia futurystycznego charakteru świata przedstawionego zob. też: D. Brzostek, *Czas dzieła literackiego: przypadek „science fiction”*, [w:] *Z teorii dzieła literackiego*, red. A. Stoff, M. Cyzman, Toruń 2003, s. 167–211. Szczególnie wiele miejsca interesującej nas tu kwestii poświęca Ryszard Handke w szkicu *Rola kategorii adresata narracji w fantastyce naukowej* ([w:] *Prace z poetyki poświęcone VI międzynarodowemu kongresowi slawistów*, red. M. R. Mayenowa, J. Sławiński, Wrocław 1968, s. 133–148). Według Handkego kreację czasu przyszłego w fantastyce naukowej uzyskuje się za pomocą następujących zabiegów:

- 1) lokalizacji czasowej świata, dzięki datowaniu bezpośredniemu;
- 2) nasyceniu kreowanej przestrzeni akcji fantastycznonaukowymi elementami kultury materialnej i duchowej, wyraźnie odrębnymi od spotykanych w rzeczywistości czytelnika (ich językowym sygnałem jest frekwencyjnie duża liczba neologizmów występujących na kartach utworów *science fiction*);
- 3) ograniczenie koherencji między wiedzą i doświadczeniem narratora a świadomością czytelnika w zakresie reguł rządzących światem utworu;
- 4) uwypuklenie dwoistości adresata przez wprowadzenie odbiorcy – człowieka przyszłości. Bez tego zabiegu – jak pisze Handke – „rozdwojenia, a następnie ukształtowania jako człowieka przyszłości adresata uwidocznionego w tekście na pierwszym planie założenie przyszłościowości [sic!] utworu byłoby nie do urzeczywistnienia, tylko wówczas bowiem faktyczny odbiorca może płaszczyznę narracji lokalizować w przyszłości” (tamże, s. 148).

o cudownym wynalazku) na niezwykłym odkryciu, organizującym oś fabularną utworu. W zamian próbuje stworzyć panoramę życia (społecznego, gospodarczego, kulturalnego) w niedalekiej przyszłości. Krótki dystans czasowy, dzielący czytelnika od czasu fabuły pozwala na zmniejszenie u odbiorcy poczucia obcości w konfrontacji z realiami świata przedstawionego. Dość często autorzy wykorzystują również swoisty „bezczas”, nie konkretyzując czasu zdarzeń. W tym przypadku (np. w *Czasie golema* Andrzeja Sepkowskiego bądź *Zabijcie Odkupiciela* Grzegorza Drukarczyka) odczucie fantastyczności wynika z pozatextowego doświadczenia odbiorcy (o czym więcej później).

Twórcy „fantastyki bliskiego zasięgu” w specyficzny sposób usiłują prognozować rozwój zdarzeń, wyprowadzając wiedzę na temat „świata jutra” z przesłanek teraźniejszości odbiorcy i autora dzieła. Zarazem „fantastyka pseudowerystyczna” nie jest w pełni tożsama z *anticipatory history*⁴. Nie ma ona bowiem ambicji prezentowania „kształtu rzeczy przyszłych” w odległej przyszłości. W zamian jej twórcy starają się ukazać świat, w którym będą żyć najbliższe pokolenia.

Stworzenie i akcentowanie niewielkiego dystansu pomiędzy czytelnikiem i czasem fabularnym

Autorzy utworów z kręgu „fantastyki bliskiego zasięgu” mogą określać dystans czasowy (dzielący wydarzenia przedstawiane w utworze od czasów czytelnika) na trzy następujące sposoby, dzięki:

1) przywołaniu zdarzenia z niedalekiej przeszłości. Dodajmy, iż zdarzenie to musi być na tyle nagłośnione przez media, by czytelnik nie miał żadnej wątpliwości co do jego statusu, tj. że jest ono realne, nie zaś fikcyjne, wymyślone na potrzeby opowieści;

2) ukształtowaniu scenerii świata przedstawionego w sposób sugerujący zbliżenie czasu akcji utworu i czasu lektury przez czytelnika współczesnego autorowi utworu;

3) przywołanie w tytule bądź fabule utworu daty ze stosunkowo niedalekiej przyszłości.

Poniżej omówimy je kolejno.

⁴ *Anticipatory history* to anglojęzyczny odpowiednik terminu „historia przyszłości (antycypowana)”. Określenie to wprowadzono na oznaczenie utworu przedstawiającego, w ujęciu narracyjnym, obraz przyszłej rzeczywistości społecznej i politycznej. Jej kształt zostaje w *anticipatory history* wywiedziony ze współczesnych tendencji rozwojowych (zob.: A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 250, hasło: *Anticipatory history*).

Przywołanie istotnego dla czytelnika zdarzenia z niedalekiej przeszłości

Twórca w tym przypadku może (choć nie musi i nie jest to regułą) odwoływać się *expressis verbis* do wydarzenia, które czyni osią konstrukcyjną fabuły. Lektura najnowszej polskiej fantastyki uzmysławia, że jej autorzy przywołują najczęściej konflikt bałkański i polityczno-społeczne konsekwencje terrorystycznego ataku na wieżowce World Trade Center. Pierwszy temat można odnaleźć np. w *Śnie o Krajinie* R. K.⁵ oraz *Sprawie Rudryka* Z. Jacka Dukaja. Znacząca przy tym zdaje się różnica w potraktowaniu tematyki konfliktu w przywoływanych tu opowiadaniach. Publikowany w roku 1999 *Sen o Krajinie* poświęcony jest separatystycznym dążeniom narodów byłej Jugosławii i wywołanej nimi wojnie domowej. Bohaterem utworu jest Miro Wrokowic, zwerbowany do armii Federacji Amerykańskiej. Czas fabularny nie został podany w sposób bezpośredni, jednak można przyjąć, iż akcja utworu rozgrywa się w niedalekiej przyszłości. Wprawdzie Wrokowic walczy z rebeliantami na Marsie, jednakże we wspomnieniach wraca do dzieciństwa i zabaw z rówieśnikami. Jeden z nich, wówczas kilkulatek, „nie wiedział, że jego dziadek służył w Chorwackiej jednostce SS”⁶. Informacja ta pozwala ustalić czas akcji utworu na przełom XX i XXI w. W odróżnieniu od fantastyki militarnej, dominującej w *Śnie o Krajinie*, w opowiadaniu Dukaja, pisany w roku 2003, akcja koncentruje się wokół procesu tytułowego zbrodniarza wojennego.

Z kolei swoistą literacką reakcją na akty terroru w Nowym Jorku i Waszyngtonie stały się utwory z pogranicza *science fiction* i beletrystyki o charakterze sensacyjnym. Ich autorzy nader chętnie odwoływali się do spiskowej teorii dziejów, mniej lub bardziej przekonująco interpretując atak jako konsekwencję poczynań rządów usiłujących zatuszować w ten sposób własne działania. Wątek ten szczególnie wyraziście został wyeksponowany w *Ekspiacji* Marcina Wolskiego. Aby nie dopuścić do ujawnienia przez protagonistę „raportu Omegi” (zawierającego dokumentację kompromitującą rezydentów KGB w ambasadach za terenie państw Zachodniej Europy), agenci rosyjscy decydują się na opóźnienie przesłania informacji o planowanym

⁵ Nie udało się rozwiązać tego pseudonimu. Biorąc pod uwagę charakter pisma („Puls Studenta”), w którym utwór został opublikowany, jest to zapewne współpracujący z nim student.

⁶ R. K., *Sen o Krajinie*, „Puls Studenta” 1999, nr 15 (październik), s. 9.

zamachu, licząc, że wśród jego ofiar będzie też główny bohater. Rosyjski pracownik tajnych służb sugeruje: „mogłem się spóźnić [...] Raport z Damaszku mógł nie przebić się przez zatłkane łącza, ktoś mógł go przeoczyć... Zadzwonili pan później, z wyrazami serdecznego współczucia”⁷.

Zarówno w powieści Wolskiego, jak i opowiadaniu Artura Baniewicz *Ani jeden polski chłopak...* bądź w *Skarbach pustyni* Tomasza Pacyńskiego wątek fantastyczny podporządkowany został sensacyjnej akcji i służy głównie uatrakcyjnieniu fabuły. Szczególną uwagę zwraca antyamerykanizm utworów Wolskiego, Pacyńskiego i Baniewicza⁸. Zwłaszcza ten ostatni tworzy obraz amerykańskiej demokracji jako systemu totalitarnego. Jeden z bohaterów, zabijając reżysera dokumentalnego filmu o wojnie w Iranie [*sic!*] deklaruje:

Ameryka nie dorosła do twojego pomysłu. Teraz, jak dostaliśmy nauczkę, da się wszystko naprostować. Blokada w przepływie danych [...]. Przygotujemy się i [...] rząd zdoła się wybronić. Ale nie teraz. Potrzeba wielu ustaw i wielu lat. Teraz... no, rozwalasz fundament demokracji [...]. Jestem z CIA, a my mamy demokrację bronić⁹.

Z kolei w utworze Pacyńskiego Amerykanie werbują do tajnego zadania (odnalezienia magazynu broni biologicznej Saddama Hussaina) jednego z nowo przybyłych do bazy wojskowej Polaków, a następnie usiłują upozorować jego śmierć jako wynik ataku irackich terrorystów. Podobnie antyamerykańska jest *Noteka 2015* Konrada T. Lewandowskiego. W utworze tym agresja amerykańska związana jest z próbą przejęcia kontroli nad rosyjskim arsenałem atomowym. Skutkiem tajnego porozumienia było umożliwienie przez Unię Europejską i USA przestępczym organizacjom ze Wschodu (głównie mafii z państw byłego ZSRR) działalności na terenie Polski, w zamian za

⁷ M. Wolski, *Ekspiacja*, Warszawa 2004, s. 236.

⁸ Na antyamerykanizm, jako cechę wspólną dla najmłodszego pokolenia twórców fantastyki naukowej (urodzonych po roku 1970) wskazywał Maciej Parowski (zob.: tenże, słowo wstępne *Drodzy Czytelnicy!*, „Nowa Fantastyka” 1992, nr 12, s. 1). Parowski nie rozwija wzmiankowanego tu wątku, wydaje się jednak, że można w tym przypadku mówić o mechanizmie „przeniesienia” na Stany Zjednoczone resentymentów związanych ze Związkiem Radzieckim. Zarówno bowiem Rosjanie, jak i Amerykanie traktowani bywali w rodzimej fantastyce jako reprezentanci państw postrzeganych jako zagrożenie dla pełnej suwerenności i pozycji Polski na arenie międzynarodowej. Wydaje się jednak, że o ile jednak w przypadku Związku Radzieckiego do takiego widzenia jego roli w Europie Wschodniej skłaniała historia po roku 1945, o tyle w odniesieniu do Stanów Zjednoczonych jest to raczej obawa przed pozycją tego państwa jako jedyne światowego supermocarstwa.

⁹ A. Baniewicz, *Ani jeden polski chłopak...*, „Nowa Fantastyka” 2004, nr 4, s. 52.

obietnicę blokady dostaw głowic atomowych dla muzułmanów. Przypadkiem na podobny pomysł wpadł reporter jednej z brukowych gazet – „Obleśnych Nowinek” – i wykorzystał to w swoim artykule, nie spodziewając się reakcji ze strony urzędników MON-u. Po rozwiązaniu kwestii, jak skutecznie odeprzeć agresję, bohaterowie przyczyniają się do zmiany układu sił w Europie i na świecie.

Co znamienne – utwory, w których Stany Zjednoczone odgrywają rolę „Imperium Zła”, można odczytywać również w perspektywie antymilitarnych deklaracji ich twórców. W tym ujęciu stanowiłyby one swoistą przeciwwagę dla „fantastyki militarnej”, po którą sięgają nader chętnie twórcy traktujący *science fiction* jako synonim bezrefleksyjnej rozrywki, wojnę zaś w kategoriach „męskiej” przygody; celuje w tym zwłaszcza Andrzej Ziemiański – autor *Bomby Heisenberga* i *Autobahn nach Poznań* oraz Robert J. Szmidt (*Ognie w ruinach*, *Apokalipsa według Pana Jana*).

Na tle przywołanych tu utworów wyróżnia się nowela Wiesława Gwiazdowskiego, *Muslim*. Jej autora, w przeciwieństwie do Baniewicza i Wolskiego, interesują nie tyle implikacje polityczne i wartka, sensacyjna akcja, co konsekwencje psychologiczno-obyczajowe aktu terroru. Utwór rozpoczyna się reminiscencją ataku terrorystycznego na Nowy Jork i Waszyngton z dnia 11 września 2001 r.: „Jedenastego ludzie, których nie znałem, ogłosili wojnę. Niewierni wystąpili przeciw barbarzyńcom. Trzysta osób złożono w ofierze po raz pierwszy. Trzy żelazne ptaki spadły na ziemię”¹⁰.

Elementem fantastycznym jest w *Muslim* atak jądrowy i wzrost lokalnego znaczenia małej społeczności islamskiej w bliżej nieokreślonym kraju (być może w Polsce). Jej przełożony staje się duchowym przywódcą okolicy. Ukazana w utworze psychoza lęku nie mija, ponieważ

jedenastego wieczorem pokazali w telewizji grzyb nad pustynią [...]. Powiedzieli: sprawca ataku nieznany. [...] Podobno znowu uderzyli terroryści. [...] Kumpi ogarnęła psychoza. Biegają jak dzieci i zarzucają na kobiety czarzafy, biją, gdy któraś pozbędzie się okrycia¹¹.

Islamizacji kraju towarzyszą wciąż terrorystyczne ataki, w których zostaje wykorzystana broń atomowa.

¹⁰ W. Gwiazdowski, *Muslim*, „Nowa Fantastyka” 2002, nr 7, s. 53.

¹¹ Tamże, s. 56.

Ukształtowanie scenerii świata przedstawionego sugerujące zbliżenie czasu akcji utworu i czasu czytelnika

Metoda ta niekiedy bywa zbieżna z omówionym powyżej zabiegiem. Jednakże w tym przypadku sugestia, iż akcja utworu dzieje się nieomal w czasie lektury nie jest wyrażona *expressis verbis*, w utworze bowiem nie zostają przywołane zdarzenia ani daty, które mogłyby jednoznacznie ukonkretnić czas fabularny. W efekcie czytelnik – zwłaszcza nieprzygotowany do lektury „fantastyki bliskiego zasięgu” – może mylnie interpretować dany utwór jako werystyczny. Na „właściwy trop” naprowadza odbiorcę dopiero wątek *stricte* fantastyczny (np. czwarty rozbiór Polski w nurcie „fantastyki neorozbiorowej”, zwłaszcza w *Aksamitnym Anschlussie* Eugeniusza Dębskiego lub wojna we *Wrześniu* Tomasza Pacyńskiego). W noweli Roberta J. Szmidta *Ognie w ruinach* (podobnie zresztą jak w rozwijającej nowelistyczny pomysł powieści pt. *Apokalipsa według Pana Jana*) elementem fantastycznym jest wybuch wojny światowej z użyciem arsenału nuklearnego. Jednocześnie fakt ten występuje nie „kiedyś, w **odległej** przyszłości” (jak dzieje się to w powieści Nevila Shute’ego *Ostatni brzeg* bądź – z polskiej fantastyki – w *Autobahn nach Poznań* Andrzeja Ziemiańskiego), lecz nieomal *hic et nunc*.

Ową współczesność (teraźniejszość?) w noweli Szmidta podkreśla sceneria zdarzeń. Protagonista, a jednocześnie narrator *Ogni w ruinach*, podążając na miejsce koncentracji sił rezerwy, mija opustoszałe ulice Wrocławia. Przywoływane punkty orientacyjne tworzą swoisty plan miasta, odpowiadający rzeczywistości czytelnika:

Przejeżdżaliśmy Odrę Mostem Uniwersyteckim, by po paru minutach nieprzerwanej jazdy wymarłymi ulicami dotrzeć do dworca, a potem [...] przebrnąć [...] ulicę Powstańców Śląskich. Naszym celem, jak się wkrótce okazało, była niewielka jednostka wojsk łączności, mieszcząca się opodal gmachu rejonowej telewizji¹².

Niewielki dystans czasowy sugerują również uwagi bohatera, dotyczące miejsca zamieszkania:

Mieszkalem na trzecim piętrze starej poniemieckiej kamienicy, jakich pełno stoi w śródmieściu Wrocławia. Skrzypiące schody, pamiętające jeszcze czasy późnego Bismarcka, prowadziły mnie na spotkanie z przeznaczeniem¹³.

¹² R. J. Szmidt, *Ognie w ruinach*, „Science Fiction” 2001, nr 2, s. 28.

¹³ Tamże, s. 28 (podkreślenia – A. M.).

Inną metodę sugerowania czasu akcji zastosował we *Wrześniu* Tomasz Pacyński. Prowadzi on z odbiorcą swoistą grę literacką: fabułę pierwszego rozdziału kształtuje w sposób uniemożliwiający czytelnikowi dookreślenie czasu akcji. Mylące jest również motto, w którym wykorzystano cytat z wiersza Władysława Broniewskiego *Żołnierz polski*. Z uwagi na sytuację, w jakiej znalazł się bohater, pierwotna interpretacja czasu akcji – w kontekście tytułu powieści – przywołuje kampanię wrześniową roku 1939. O tym, iż sugestia ta jest mylna, świadczy konfrontacja bohatera z nieprzyjacielem – amerykańskim agresorem, wyposażonym w futurystyczny czołg, „main battle tank M6A1 Schwartzkopf”¹⁴. Realia, pozornie II wojny światowej, okazały się scenerią zmagania w przyszłości. Wprawdzie w utworze ich data nie jest dokładnie określona, jednak można wywnioskować ją na podstawie rozważań protagonisty: „dwadzieścia lat wolności, globalizacji i macdonaldyzacji zabiło dawne wzorce. Lata nachalnej, narodowej propagandy, krzewienia ksenofobii, oglupienia nowym kultem”¹⁵. Przyjmując za czas odzyskania wolności rok 1989 (niejednokrotnie rozpatrywany w tych kategoriach jako data symboliczna), łatwo obliczyć, iż akcja powieści Pacyńskiego rozgrywa się w 2009. Powstaje w ten sposób zaledwie siedmioletni dystans dzielący publikację od czasu wewnątrztekstowego.

Podobny sposób datowania można odnaleźć również w *Za błękitną kurtyną* Romana Bertowskiego i w opowiadaniu Andrzeja Sapkowskiego *W leju po bombie*. W utworach tych upływ czasu mierzony jest zmianą pokoleniową: w powieści Bertowskiego dziadek protagonisty brał czynny udział w transformacji systemowej; w utworze Sapkowskiego główny bohater wspomina ojca, zwolnionego z pracy za udział „jeszcze za komuny” w pochodzie pierwszomajowym.

Przywołanie w tytule bądź fabule utworu daty ze stosunkowo niedalekiej przyszłości

Niewielki dystans czasowy (niekiedy zaś jego brak) bywa osiągany poprzez datowanie bezpośrednio¹⁶. Rozwiązanie to, które można odnaleźć w opowiadaniu Konrada T. Lewandowskiego *Noteka 2015*, jest raczej niepopularne, ze względu na stosunkowo małą atrakcyjność medialną tak sformułowanego tytułu. Wbrew przyjętym konwen-

¹⁴ T. Pacyński, *Wrzesień*, Warszawa 2002, s. 33.

¹⁵ Tamże, s. 62.

¹⁶ Na ten temat zob.: J. Tambor, *Język polskiej prozy fantastycznonaukowej*, Katowice 1990, s. 42–52.

cjom tytuł utworu Lewandowskiego zdaje się pełnić jedynie funkcję rynkową – jako jednostkowy fakt zaciekawia odbiorcę. Jednakże w przypadku, gdyby w podobny sposób konstruowane były tytuły większej liczby utworów, „unieważniona” zostałyby i ta jego funkcja.

*

* *

„Fantastyka bliskiego zasięgu” to – jak się wydaje – przede wszystkim reakcja na wcześniejsze wizje twórców *science fiction*, ukazujących odległą przyszłość. Jednakże, jak każda reakcja, również piśmiennictwo tego typu przestaje być atrakcyjne w momencie, gdy zanika wywołujący je bodziec. Czy i w jakiej postaci „fantastyka pseudowerystyczna” zainteresuje autorów literatury fantastyczno-naukowej – to kwestia przyszłości. „Fantastyka pseudowerystyczna” mogłaby wszak – z uwagi na specyfikę wykorzystywanej relacji czasu lektury do czasu fabuły – pełnić istotną społecznie funkcję. Zakładamy, że czytający należące do tego nurtu utwory nie traktowałyby ich jako ufantastycznionych opowieści sensacyjnych, lecz propozycję oddania mentalności bohaterów żyjących w najbliższej przyszłości. Tak rozumiana „fantastyka bliskiego zasięgu” mogłaby np. odpowiadać – podobnie jak niekiedy czyni to cyberpunk – na pytanie o rolę techniki w życiu codziennym bądź podejmować kwestię zmieniającej się świadomości ekologicznej pod wpływem życia w coraz bardziej zniszczonym środowisku naturalnym. Taka rola „fantastyki bliskiego zasięgu” nie byłaby czymś nowym. Wszak już w tradycyjnej *science fiction* nauka przyszłości zostaje wyprowadzona z przesłanek czytelniczkiej i autorskiej współczesności¹⁷. Fantastyka ta wykorzystywała

¹⁷ Zob.: D. Brzostek, *Czas dzieła literackiego: przypadek „science fiction”*, [w:] *Z teorii dzieła literackiego*, red. A. Stoff, M. Cyzman, Toruń 2003, s. 167–211 (tu zwłaszcza s. 176–179). Wprawdzie *meritum* artykułu Brzostka dotyczy poszukiwań cech charakterystycznych dla konstrukcji czasu, rozumianego jako element poetyki *science fiction*, jednakże godne zainteresowania wydają się również jego uwagi, czynione na marginesie zasadniczej myśli. Autor przywoływanego tu szkicu zauważa, że naukowe motywowanie prezentowanych w utworze wynalazków (co stanowi warunek *sine qua non*, by uznać dzieło za reprezentujące fantastykę naukową) wymaga uwzględnienia współczesnego autorowi stanu wiedzy, to zaś, co wykracza poza nią ma uzasadnienie jako prawdopodobne z naukowego punktu widzenia i prezentuje stan nauki „jeszcze niezrealizowanej, lecz **realizowalnej**” (tamże, s. 178, podkr. A. M.). Twierdzenie to należy uznać za komplementarne w stosunku do uwagi Anny Martuszeńskiej, według której „świat fantastyki naukowej najczęściej sugeruje, że w niedalekiej przyszłości prezentowane w nim wynalazki i jakaś odmienna struktura społeczna mogą się zrealizować, czyli wydarzenia rozgrywają się w czasie przedstawionym jako przyszłym względem tego czasu realnego, w którym

odkrycia naukowe, by znajdować dla nich zastosowanie w fikcyjnej codzienności świata przedstawionego. Dość często owe wynalazki przywoływane były w charakterze niezwykłego odkrycia (utwory te tworzyły nurt tzw. fantastyki cudownego wynalazku), autor ukazywał zaś społeczne reakcje płynące z konfrontacji bohaterów z niezwykłym odkryciem. Analogiczny mechanizm można zauważyć w „fantastyce pseudowerystycznej”, w której skonfrontowany zostaje świat czytelnika ze światem utworu.

Oczywiście zaproponowane tu postrzeganie „fantastyki bliskiego zasięgu” jako literatury przygotowującej odbiorcę na nadejście „świata jutra” uzależnione jest w równym stopniu od tego, jakie problemy będą poruszać jej autorzy, jak i czytelnicznych oczekiwań. Jeśli bowiem pozorna współczesność służyć będzie jedynie potęgowaniu prawdopodobieństwa opisanych zdarzeń, rola „fantastyki pseudowerystycznej”, jako sposobu mówienia o najbardziej prawdopodobnej przyszłości, pozostanie marginalna. Już teraz jednak lektura utworów należących do tego nurtu rozczarowuje. Najczęściej bowiem autorzy „fantastyki bliskiego zasięgu” skupiają uwagę na elemencie fantastycznym fabuły, pomijając możliwe zmiany społeczno-obyczajowe. Nie są one tak spektakularne, jak w *science fiction*, ukazującej wizję świata za setki lat (jako przykład owych zmian można przywołać netykietę z *Czarnych oceanów* Jacka Dukaja). Niemniej jednak należałoby oczekiwać pewnych mniej lub bardziej subtelnych przemian obyczajowych. Tymczasem autorzy „fantastyki pseudowerystycznej” kreują żyjących w najbliższych dekadach bohaterów „na obraz i podobieństwo” współczesnych czytelników. Wyjątkiem pozostaje *Za błękitną kurtyną* Romana Bertowskiego. Z uwagi na nieco utopijny charakter kreacji literackiej opisy zmian obyczajowych można w tej powieści rozpatrywać raczej jako stan postulowany niż analizę przemian społecznych pod wpływem znaczącej poprawy warunków życia (trudno uwierzyć wszak, by w ciągu dwu pokoleń elitarne zamiłowanie do hippiki mogło przekształcić się w sport narodowy), zasługują one jednak na uwagę jako świadectwo niewykorzystanych możliwości „fantastyki bliskiego zasięgu”.

żyje nadawca i jemu współczesny odbiorca” (A. Martuszevska, *Światy (nie)możliwe powieści*, Gdańsk 2001, s. 123).

5. O tzw. fantastyce skandalizującej

Rok 1989 – uchodzący za moment graniczny, oddzielający „literaturę PRL-u” od twórczości (nazwijmy ją umownie) najnowszej – zapoczątkował w powszechnej opinii proces demitologizacji niegdyśszych wartości. Przykładem wykorzystania strategii ekscesu dla przekazania istotnej problematyki może być nurt „realizmu satyrycznego”¹. Zaliczani do niego twórcy przywoływali mity narodowe, by obnażyć ich miałość w konfrontacji z rzeczywistością. Demitologizując je, autorzy utworów z kręgu „realizmu satyrycznego” podejmowali tematykę w sposób tyleż prześmiewczy, co (niekiedy celowo) obrazoburczy. Można byłoby rzec, że twórcy tego ambitnego nurtu literatury sięgali po skandal, próbując go oswoić².

Obecność skandalu w literaturze popularnej, zwłaszcza zaś takiej, która ma (najczęściej niespełnione – o czym później) wysokie artystyczne ambicje, może prowadzić do często obserwowanego zjawiska głoszenia namaszczonego tonem banału. Nierzadko tendencje takie przejawia też proza *science fiction*.

¹ Określenie Przemysław Czapliński, zob.: P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 2000, s. 243. Jako przykłady utworów z nurtu „realizmu satyrycznego” można podać m. in. *Transformejszen* Edwarda Redlińskiego (powieść przenosząca świat i mentalność zobrażowaną w *Awansie* w rzeczywistość wsi „popegeerowskiej”), *Kraj świata* Janusza Andermana (powieść filmowa, ukazująca Polskę czasu przełomu polityczno-społecznego). Z utworów opublikowanych przed rokiem 1989, utrzymanych w tonacji satyrycznej na uwagę zasługuje *Rok w trumnie* Romana Bratnego (powieść, ukazująca społecznie naganne postawy w obliczu wydarzeń roku 1980). Powieści te – niezależnie od różnicy światopoglądowej ich autorów i obranej poetyki – łączy obraz społeczeństwa ukazanego jako tłumu zmierzającego ku społecznej i politycznej katastrofie.

² Warto przywołać w tym miejscu tezę Witolda Gombrowicza, który – w polemice z Janem E. Skińskim (*Łańcuch nietaktów*, „Studio” 1936, nr 8) – pytał: „Czy jednak pan Skiński uważa, że literat nie ma prawa do nietaktu – o ile nietakt jest świadomy i służyć ma doprowadzeniu pod pióro nowych treści? Czy twórczość literacka nie polega między innymi na przerabianiu nietaktownego na taktowne i niesmacznego na smaczne? Czy zatem miejsce literata nie jest na pograniczu nietaktu?”

Wtórność poetyki skandalu w fantastyce wynika z funkcjonowania literatury tego typu w kręgu twórczości popularnej. Skandal w przypadku fantastyki naukowej ma więc wymiar raczej marketingowy niż estetyczny. Niekiedy zaś bywa zadekretowany decyzją redaktora, sugerującego *expressis verbis* w komentarzu do utworu lekturę przez pryzmat ekscesu. *Lekcja bezpiecznego seksu* Marcina Szymuli nie jest – wbrew zapewnieniom Macieja Parowskiego – utworem reprezentatywnym dla społecznej dyskusji nad kształtem systemu oświatowego³.

Szymula odwołuje się do lekturowego stereotypu szkoły z *Ferdynandurke* Witolda Gombrowicza, jednocześnie zaś sięga po strategię skandalu ukazując zajęcia uczniów, poświęcone przygotowaniu ich do dorosłego życia:

Za dwa tygodnie lekcja bezpiecznego picia. Chłopcy będą musieli przynieść whisky lub żytніówkę, dziewczynki sherry. [...] Szkoła ma ograniczony budżet, nie zdoła zapewnić uczniom wszystkich pomocy naukowych we własnym zakresie⁴.

Absurd ukazanej w utworze sytuacji oswaja skandal. Poczucie zgorszenia zastąpił nieco zażenowany, czytelniczy śmiech na myśl o uczniach poznających (metodą zajęć praktycznych) zasady pożycia intymnego lub spożywania alkoholu. Pomimo nikłej wartości artystycznej, nowela ta może stanowić świadectwo poszukiwania nowego języka dyskursu na tematy społecznie istotne⁵.

Polityczno-społeczne uwikłania polskiej fantastyki przełomu XX i XXI w. nie są oczywiście zjawiskiem nowym – wystarczy przypomnieć dominujący w latach osiemdziesiątych wieku XX nurt *social fiction*. Jednakże dopiero po roku 1989 w utworach przywołujących tematykę społeczną, drażliwe problemy zaprezentowane zostały w sposób bezpośredni. Odważniej też sięgnięto po wydarzenia z najnowszych dziejów Polski. Tendencje te – zbieżne z publicystyczną kampanią przeciw ustawodawcom stanu wojennego – przyczyniły się do spojrzenia na wydarzenia roku 1981 już to jako na historyczną

³ Zob.: m. p. [Maciej Parowski], *Hyde park*, „Nowa Fantastyka” 1992, nr 11, s. 44.

⁴ M. Szymula, *Lekcja bezpiecznego seksu*, „Nowa Fantastyka” 1992, nr 11, s. 46.

⁵ Owo zaangażowanie autorów fantastyki naukowej w życie społeczne warto zauważyć, tym bardziej że krytycy zwykli traktować przemiany w prozie lat dziewięćdziesiątych jako sygnał odchodzenia jej twórców od wartościowania literatury przez pryzmat etyki. Jerzy Jarzębski sugeruje wręcz, iż „proza lat dziewięćdziesiątych zerwała [...] widomie z polską tradycją polityki [...], każącej [...] przywiązywać wagę tylko do takiej literatury, która próbuje podejmować problemy publiczne [...], a przynajmniej bronić podstawowych wartości moralnych” (tenże, *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997, s. 181). O tym, że jest to nadmierne uproszczenie, świadczy choćby lektura utworów nurtu „realizmu satyrycznego”.

konieczność, wynikającą z pozycji Polski w obozie państw socjalistycznych (George Zebrowski, *Generał Jaruzelski w ZOO*), już to z ironicznym dystansem, jak czyni to Marek Oramus w *Święcie śmiechu*. Stan wojenny w powieści Oramusa jest ciągiem absurdów spowodowanych niekompetencją rządzących i głupotą społeczeństwa. Brak w utworze jednoznacznego podziału na bohaterów i zdrajców. Znamienna jest scena, w której zabici robotnicy urządzają pikietę u Bram Nieba i reakcja świętego Piotra na tę informację:

Zaraz po odprawieniu wieczornych modłów Piotr skierował swe kroki do gabinetu [...]. Dochodziły go słuchy, że koczujący pod zamkniętą bramą powołali komitet protestacyjny, a nawet zagrozili głodówką [...] – Głodówka – prychnął święty Piotr – Nie straszcie, bo się przestraszę! – Kręcił głową z niedowierzaniem: jak trudno ludziom postawionym wobec zupełnie nowych okoliczności wyzbyć się dotychczasowych nawyków⁶.

Politycznemu rozliczeniu z przeszłością nie towarzyszy w *Święcie śmiechu* refleksja nad dniem dzisiejszym. Obraz współczesności, kwitowanej zaledwie kilkoma frazesami, to banalne uwagi o ludzkiej i Bożej niedoskonałości. Podobnie jak we wcześniejszej powieści Oramusa – *Dniu drogi do Meorii* – również w *Święcie śmiechu* wolność nie jest szansą na urzeczywistnianie wartości pozytywnych, lecz ułudą wyzwolenia z dotychczasowych układów społecznych, które przybrały inny kształt, pozostając w istocie niezmienione.

Równie często też, jak rozliczeniu z najnowszą historią, stan wojenny służył odprawieniu swoistego „sądu nad narodem”, co następuje np. w *Krfotoku* Edwarda Redlińskiego⁷, *Wampirach z Odrzykońskiej* Jacka Komudy i *Alterlandzie* Marcina Wolskiego. Znamienne, że w tym przypadku autorzy fantastyki naukowej często odwoływali się do poetyki historii alternatywnej, w której bądź nie doszło do powstania „Solidarności” jako ruchu mającego wpływ na przemiany społeczno-polityczne, bądź stan wojenny zapoczątkowywał interwencję państw ościennych. W obu przypadkach pisarze tworzą fikcyjne zyciorysy autentycznych postaci z ówczesnej sceny politycznej. Przy-

⁶ M. Oramus, *Święto śmiechu*, Warszawa 1995, s. 153.

⁷ Pojawienie się nazwiska Edwarda Redlińskiego, w kontekście literatury fantastycznonaukowej, może budzić czytelnicze zdziwienie. Twórca ten jest bowiem kojarzony głównie z nurtem wiejskim literatury polskiej, jako autor m. in. *Listów z Rabarbaru*, *Konopielki* i *Awansu*. Nawet gdy po roku 1989 dał się poznać jako wnikliwy obserwator przemian mentalności wsi popegeerowskiej (*Transformejszen*) lub życia emigrantów (*Szczuropolacy*), jego utwory utrzymane były w tonacji realistycznej lub realistyczno-groteskowej. *Krfotok* to w pisarskim dorobku Redlińskiego powieść wyjątkowa. Jej autor sięga do konwencji historii alternatywnej, ukazując konsekwencje niewprowadzenia stanu wojennego.

kładowo: w *Alterlandzie* Wolskiego bohaterowie wspominają początki współczesnej im sytuacji społeczno-politycznej:

jeszcze parę lat temu wydawało się, że reżim ugnie się pod naciskami społecznymi [...]. Ale teraz widzisz, co się dzieje [...]. W Gdańsku pobito na śmierć młodego sympatyka niezależnych związków zawodowych... Jak on się śmiesznie nazywał, Szwedała czy Włóczęga...? Najważniejsi z opozycjonistów, Michnik, Kuroń, Moczulski – znowu siedzą⁸.

Nurt rozliczeń z przeszłością – tą odleglejszą i bliższą – współbrzmi z próbami refleksji nad dniem dzisiejszym. Jedna z powieści Rafała A. Ziemkiewicza, *Pieprzony los kataryniarza*, ukazuje Polskę wolną od politycznych nacisków, a zarazem zniewoloną niekompetencją elit rządzących. Choć Ziemkiewicz unika aluzji *stricte* politycznych, nietrudno w kreacji bohaterów odnaleźć ich pozaliterackie pierwowzory. Uważny czytelnik zapewne rozpozna Andrzeja Szczypiorskiego w postaci Szczepana Mirka. Pisarz ten nie jest jednak celem ataków personalnych, a raczej – *pars pro toto* – służy jako swoista egzemplifikacja postaw działaczy liberalnych; Ziemkiewicz imputuje im partykularyzm jako siłę napędową do walki z Polską – jak pisze – „ciemną, czarnosecinną, szowinistyczną, tępą”⁹. Szczepan Mirek – czytamy –

mógł tak godzinami; im był starszy, tym łatwiej porywało go to uniesienie [...] czuł się naprawdę jak wielki wojownik, jak godny następcą Norwidów i Gombrowiczów, i wtedy właśnie najlepiej udzielało mu się wywiadów¹⁰.

Owe wypowiedzi podtrzymywały i utrwały jego rangę autorytetu moralnego.

Jednakże bardziej od personalnych wycieczek, autora *Pieprzonego losu kataryniarza* interesuje obnażenie absurdów systemu politycznego, w którym

prezydent chce dobrze, tylko rząd mu nie pozwala. [...] Premier nic nie może, musi tylko wykonywać, co uchwali parlament. Ale parlament też nic nie może, bo obowiązują go ustalenia izby samorządowej¹¹.

Jednocześnie zaś utwór Ziemkiewicza to atak skierowany przeciw marazmowi społecznemu i przyzwoleniu na to, by polityczne zaangażowanie było równoznaczne z partykularyzmem interesów i kariero-

⁸ M. Wolski, *Alterland*, Warszawa 2003, s. 29–30.

⁹ R. Ziemkiewicz, *Pieprzony los kataryniarza*, Warszawa 1995, s. 122.

¹⁰ Tamże, s. 122.

¹¹ Tamże, s. 66.

wiczostwem. Karierze politycznej, postrzeganej jako droga do sukcesu finansowego i medialnego, Ziemkiewicz przeciwstawia etymologiczne rozumienie terminu „polityk”. Jako „człowiek miasta” (*polis*) działa on dla dobra wspólnoty. Deklarację własnego rozumienia polityki autor *Pieprzonego losu kataryniarza* prezentuje na kartach zbioru szkiców *Zero złudzeń*. We Wstępie doń pisze:

ta polityka, której postanowiłem się poświęcić, nie ma nic wspólnego z tą, o jakiej najczęściej donoszą media. A więc z polityką polegającą na personalnych grach między koteriami koleśków, wzajemnie się wspierających w walce o wpływy i stanowiska. [...] Interesuje mnie polityka polegająca [...] na przekonywaniu [...], że jest sposób, aby nasze marne i pozbawione perspektyw bytowanie uczynić choć trochę znośniejszym¹².

Tak też rolę polityka postrzega główny bohater *Pieprzonego losu kataryniarza* (będący, jak się wydaje, ideowym *alter ego* Ziemkiewicza), Robert, który

wciąż nie mógł zrozumieć – co za fatum wisi nad tym nieszczęsnym krajem, co za przekleństwo, że jeśli nawet pojawiał się tu ktoś porządny, to albo zaraz znikał nie wiedzieć gdzie, albo po fakcie okazywał się zupełnie inny i tak czy owak do wyboru zostawali tylko krety i złodzieje [...], cynicy i nieudacznicy – i proszę, wybieraj, chciałeś wolności, chciałeś demokracji, no to teraz masz, możesz sobie wybierać, kogo przyjdzie ochota¹³.

Słowa te, podobnie jak przywołaną deklarację Ziemkiewicza, można traktować jako wyraz tęsknoty za rządami sprawiedliwości. Jakkolwiek jednakże owa utopia praworządności może pełnić pozytywną funkcję społeczną (jako krytyka zastanego porządku prawnego i społecznego), kończy się najczęściej odebraniem podstawowych praw jednostce. Wszak, co zauważał Janusz A. Zajdel, „każda zbawcza idea, zrealizowana dosłownie, przyniesie skutek odwrotny do zamierzeń”¹⁴. O prawdzie tej przypomina również Giovanni Sartori, piszący, iż przelano wiele krwi i zadano nieskończone cierpienia po to, aby

¹² R. A. Ziemkiewicz, *Wstęp*, [do:] tenże, *Zero złudzeń*, Warszawa 1995, s. 8.

¹³ R. A. Ziemkiewicz, *Pieprzony los kataryniarza...*, s. 86. Dodajmy, iż wypowiedzi utrzymane w podobnym tonie można odnaleźć w publicystyce Ziemkiewicza. Jako przykład, *pars pro toto*, może służyć następująca uwaga: „Polska polityka choruje na małość i krótkowzroczność. Stała się domeną duchowych karzełków [...] w garniturach szytych na mężów stanu, którzy wyżywają się w drobnych gierkach personalnych, nie chcąc przyjąć do wiadomości nadciągającej nieuchronnie katastrofy. Wózek pełen idiotów i geszefciarzy [sic!] gna ku przepaści, a wszyscy umówili się, by nie patrzeć w jej stronę” (R. A. Ziemkiewicz, *Szczypta realizmu*, [w:] *Zero złudzeń...*, s. 197).

¹⁴ J. A. Zajdel, *Myśli znalezione*, wyb. J. Zajdel, „Nowa Fantastyka” 1997, nr 7, s. 76.

„oddać Bogu, co boskie, a cesarzowi, co cesarskie”, z czego wynika również, że obszar etyki nie jest obszarem polityki, i, konkretnie, że cel moralny nie może legitymizować, ani odkupić prześladowań politycznych, tortur i zabójstw. [...] Niech Bóg nas chroni przed moralnymi funkcjami rządu¹⁵.

W kontekście przywoływanych tu słów Sartoriego szczególnego znaczenia nabiera uwaga zamieszczona w notce *Od redakcji*, dołączonej do czerwcowego numeru „Znaku” z roku 1998, poświęconego relacjom polityki i moralności. Można przeczytać w niej, że „demokracja – bardziej niż inne systemy – wymaga oparcia w wartościach i dojrzałej kulturze politycznej społeczeństwa”¹⁶. Twórcy *political fiction* (zwłaszcza zaś autorzy przywołujący skandale, jakich nie brak na rodzimej scenie politycznej po roku 1989) zdawali się podkreślać niedojrzałość społeczną do demokratycznych (w rozumieniu współczesnym) rządów. Niewielu jednak zdawało sobie sprawę z wad nowego systemu. Wszak, jak pisał Ziemkiewicz w jednym z opowiadań, *Źródło bez wody*, demokracja niesie ze sobą pokusę wyboru rozwiązania łatwiejszego, zarazem jednak mniej korzystnego w polityce długofalowej:

demokracja w czasach spokojnych wynosi na szczyty ludzi przeciętnych, którzy nikomu nie wadzą i niczego wielkiego nie przedsięwzięją. A w chwilach trwogi albo załamania: wielkich demagogów i szaleńców. Tak czy owak, sprzyja zawsze krótkowzroczności. Nie liczy się nic, co nastąpi po zakończeniu kadencji. Demokracja zawsze wybierze pozorną korzyść i chwilowy zysk, nawet kosztem przyszłej tragedii¹⁷.

Etyczność polityki, akcentowana na kartach *Etyki Nikomachejskiej* i *Polityki* Arystotelesa, prezentowana była w rodzimej fantastyce w karykaturalnie zdeformowanej postaci, jako zaprzeczenie arystotelesowskich postulatów. Kluczowe dla tej tradycji polityki (utożsamianej z działaniem etycznym) pojęcie dobra wspólnego zastąpione zostało partykularyzmem interesów. Ową tendencję najłatwiej zauważyć w *Pieprzonym losie kataryniarza* Ziemkiewicza, jednakże marginalnie refleksja nad meandrami polityki funkcjonuje również w innych utworach z kręgu *political fiction* (np. w *Komusutrze* Olina lub w *Za błękitną kurtyną* Bertowskiego). Bohaterowie przywołanych tu

¹⁵ G. Sartori, *Teoria demokracji*, przekł. P. Amsterdamski, D. Grinberg, Warszawa 1994, s. 299. Na temat związków moralności z polityką zob. też: Z. Stawrowski, *O niemoralności i moralności polityki*, „Znak” 1998, nr 6, s. 33–42.

¹⁶ *Od redakcji*, „Znak” 1998, nr 6, s. 3.

¹⁷ R. A. Ziemkiewicz, *Źródło bez wody*, [w:] tenże, *Czerwone dywany, odmierzony krok*, Warszawa 2000, s. 41–42.

powieści zdają się postępować zgodnie ze wskazówkami Nicollo Machiavellego, sugerującego w *Księżu*, iż władcy,

którzy nie liczyli się z danym przez siebie słowem i umieli podstępami mózgi ludzkie uwodzić, osiągnęli wielkie zadania i wzięli w końcu górę nad tymi, którzy rządili się prawością. [...] Książę, a zwłaszcza książę na świeżym tronie, nie może przestrzegać tych wszystkich reguł, których zachowanie obowiązuje ludzi uczciwych¹⁸.

Demokratyzacja reguł życia społecznego okazała się – według przywoływanych tu twórców fantastyki politycznej – wyzwaniem, któremu nowe elity polityczne i gospodarcze nie były w stanie sprostać. Uświadomienie sobie (i doświadczenie) cieni nowego ustroju – relatywizmu wartości, anarchizacji życia, upadku naturalnych dotychczas autorytetów rodziny i instytucji wychowawczych – doprowadziło do karykaturalnych ujęć wizji przyszłości wyzwolonej z tyranii totalitaryzmu¹⁹. Szczególne miejsce zajmują one w powieści Bertowskiego. Kraje Europy Zachodniej, na mocy tradycji utożsamiane z nowoczesnym ustrojem demokratycznym, w *Za błękitną kurtyną* ukazane zostały jako ogarnięte anarchią i nihilizmem etycznym. We Francji, niegdysiejszej kolebce praw człowieka, karze podlega udział we mszy świętej, wprowadzono obowiązkową eutanazję dla osób, które ukończyły sześćdziesiąt pięć lat, dzieci zaś można mieć dopiero po otrzymaniu stosownego zezwolenia, zdobywanego za wysoką łapówkę. Pułapka społeczna²⁰, w którą wpadł Zachód w powieści Bertowskiego,

¹⁸ N. Machiavelli, *Książę*, przekł. W. Rzymowski, Warszawa 2001, Księga XVIII, s. 70, 72.

¹⁹ Co znamienne, ową krytykę demokracji można odnaleźć również w nurcie prozy „antykorporacyjnej”. W *Zwale* Sławomira Shuty’ego, zdaniem bohatera (a zarazem narratora) utworu „tak zwana demokracja tłucze pałą propagandy i cichego policyjnego terroru wolną myśl i każdy przejaw niesubordynowanej inwencji. Cała reszta człekokształtnych abonentów zamiast mózgów ma już polipowatą masę. Eter wypełniają wylansowane przez bogatych producentów i właścicieli mass mediów wygotowane z kalorii przeboje. Podryguj przed ubojem! Podryguj!” (S. Shuty, *Zwał*, Warszawa 2004, s. 33).

²⁰ Mianem pułapki społecznej określamy tu – za Elmerem Hankissem – błędny, nie kontrolowany przez społeczeństwo mechanizm, który ono samo stworzyło dla rozwiązania sytuacji konfliktowej. W efekcie postępowanie takie prowadzi do rezultatu sprzecznego z zamiarami podejmujących decyzję. Obszerniej na ten temat zob.: E. Hankiss, *Pułapki społeczne*, przekł. T. Kulisiewicz, Warszawa 1986, s. 7. Na temat pułapek społecznych i sposobów ich omijania zob. też np.: J. Platt, *Social Trap*, „American Psychologist” 1973, No 8, s. 641–651 (Platt omawia ten problem głównie na przykładzie konieczności międzynarodowej współpracy, związanej z zapobieganiem rosnącemu w tempie wykładniczym zużyciu energetycznych surowców nieodnawialnych, poprzez oszczędzanie energii i szukanie jej nowych źródeł. Wnioski, do jakich dochodzi, mają jednak formę uogólnioną i nie dotyczą jedynie tego tematu).

proceedzi do rozpadu elementarnych więzi. W efekcie zakulisowych działań masonerii, zyskała ona pełnię władzy nad życiem i umysłem przeciętnego obywatela, złudzonego poczuciem wyzwolenia z wszelkich reguł moralnych.

Pożywką dla twórców skandalizującego nurtu *science fiction* rychło stało się – oprócz politycznych rozliczeń – życie społeczne, zwłaszcza że u progu lat dziewięćdziesiątych uległo ono ożywieniu. Szczególnie ponętna dla poszukiwaczy sensacji wydawała się toczona wówczas dyskusja nad miejscem Kościoła w demokratycznym społeczeństwie. Instytucja ta, współtworząca *ethos* solidarnościowego podziemia, stała się celem ataków ze strony sił związanych z politycznym obozem lewicy i publicystów szukających tematów do brukowych gazet (w latach dziewięćdziesiątych były to głównie „Skandale”, „Super-skandale”, „Nie”, obecnie zaś „Fakty i Mity”). Nierzadko ataki te miały na celu próbę sprofanowania chrześcijańskiej sfery *sacrum*.

Postawa „wojującego ateizmu” znamienna jest dla różnych pokoleń autorów fantastyki naukowej. Twórcy ci – posługując się elementami tradycji religijnej – czynili to w sposób szyderczy i parodystyczny. Gra z konwencją przeradzała się nierzadko w literacką prowokację, przekraczającą dotychczasowe kulturowe tabu. Przykładowo, w *Manipulacji Poncjusza Piłata* Eugeniusza Dębskiego wiara to zjawisko animowane z zewnątrz. Jest ona postrzegana jako socjotechnika, umożliwiająca przywrócenie ładu społecznego w Judei.

Za przykład – *pars pro toto* – sygnalizowanego tu utożsamiania wiary z pseudoracjonalną jej wykładnią można uznać *Krawędź snu* Marcina Wolskiego. Grając z *sacrum*, Wolski przywołane fragmenty *Księgi Rodzaju* interpretuje w duchu racjonalizmu, by odsłaniać ukryte rzekomo w *Genesis* sensy.

Strategia ta okazała się – w odniesieniu do *Krawędzi snu* – chybiona. Wzorowana na Bogu Ojcu postać Kreatora – kosmicznego dawcy życia, podobnie jak skonstruowane przezeń homonidy, służą próbie reinterpretacji boskiego aktu stworzenia. Ma ona na celu zakwestionowanie rzeczywistości sakralnej, czy wręcz boskiej. Według narratora powieści

nie było jednego aktu stworzenia [...]. Proces przebiegał żmudnie i z licznymi komplikacjami. Nie wystarczyło powiedzieć: „Stań się!” < [...] Cały proces nie był, rzecz jasna, sztuką dla sztuki. Przybysz miał wyraźną perspektywę, wytyczony cel [...]. Nie spieszył się [...] Między kolejnymi aktami twórczymi musiały upłynąć epoki. I wówczas to, a nie, jak powiada Pismo, wyłącznie dnia siódmego – odpoczywał²¹.

²¹ M. Wolski, *Krawędź snu*, Warszawa 2002, s. 34–35.

Sacrum w powieści Wolskiego zostaje ośmieszane. Autor *Krawędzi snu* nie potrafi jednak podać żadnej konstruktywnej propozycji, która mogłaby stanowić przeciwwagę dla – odrzucanej przezeń – tradycyjnie pojmowanej transcendencji. Otwarta pozostaje kwestia, na ile utwór Wolskiego można odczytać jako wyraz świadomości epoki. W tym przypadku, niezależnie od nikłej wartości artystycznej, *Krawędź snu* jest świadectwem istotnych i – z aksjologicznego punktu widzenia – niepokojących trendów kulturowych²². Utwór Wolskiego zdaje się jednak jednorazowym ekscesem, podyktowanym względami marketingowymi. Interpretację tę uprawomocniałyby obrona droga twórcza i późniejsze powieści autora *Krawędzi snu* (zwłaszcza *Pies w studni*).

Tak kontrowersyjne, jak w *Krawędzi snu*, odczytanie Biblii jest w rodzimej literaturze fantastycznonaukowej przypadkiem rzadkim. Reakcja na udział Kościoła w życiu społecznym nie ogranicza się zresztą do ataku godzącego w podstawy wiary. Niezdolna do podjęcia w sposób poważny dyskursu teologicznego, fantastyka naukowa przełomu XX i XXI w. dość często odwoływała się do mitologii społecznej i spiskowej teorii dziejów, ukazując rozbieżności głoszonych postaw i prywatnego życia przedstawicieli hierarchii kościelnej. Twórcy *science fiction* owe „rewelacje” na temat kleru groteskowo potęgują, nie licząc już na wzbudzenie w czytelniku jakiegokolwiek uczucia, oprócz – podsycanego ciekawością – niesmaku. W utworach

²² Analogiczną strategię dostrzega Zofia Zarębianka w poezji twórców związanych z „bruLionem”. Według badaczki „najczęściej stosowane strategie wobec *sacrum* [w poezji Jacka Podsiadły, Artura Szlosarka i Marcina Świetlickiego – przyp. A. M.] [...] można zidentyfikować jako: strategie negacji, strategie kontestacji, demistyfikacji, reinterpretacji, wreszcie – stosunkowo rzadko uruchamiane – strategie tęsknoty i akceptacji. Wszystkie powyższe strategie sygnalizują toczącą się w przestrzeni analizowanych twórczości swoistą grę z *sacrum*, [...] mającą na celu poddanie go swego rodzaju próbie i w końcu – kompromitacji lub potwierdzenia niesionych przez nie sensów” (Z. Zarębianka, *Tropy sacrum w literaturze XX wieku*, Bydgoszcz 2001, s. 167). Otwarte pozostaje pytanie, na ile obserwowane przez Zarębiankę procesy można odnieść do twórczości Wolskiego, będącej przykładem fantastyki rozrywkowej, która z założenia nie proponuje głębszej refleksji nad kulturą – nie taka bowiem jest jej w obiegu czytelnicznym rola. Nie można jednak zapominać, że fantastyka w kształcie obecnym w twórczości Wolskiego to niejednokrotnie wygodny kostium do snucia rozważań historiozoficznych. Podobnie istotny jest fakt, że Wolski wielokrotnie w twórczości kabaretowej podejmował istotne dla kultury i społeczeństwa problemy, opracowując je w specyficzny dla kabaretu sposób. Z tych względów należałoby rozważyć, czy – i na ile – prowokacyjne odczytanie w *Krawędzi snu* *Księgi Rodzaju* jest (lub może być) aluzją do desakralizujących trendów obecnych w najnowszej literaturze polskiej. Powyższe uwagi odnoszą się jednak do zawartości ideowej powieści Wolskiego, co nie zmienia faktu, że *Krawędź snu* trzeba uznać za utwór artystycznie nieudany.

takich Kościoł ukazany zostaje jako zbiurokratyzowana instytucja, nastawiona na doczesny zysk finansowy, czerpany z nielegalnych inwestycji.

Znamienne dla przywołanych tu utworów jest wykorzystanie do kreślenia postaci kościelnych dostojników elementów konwencji groteskowej. Niekiedy – jak w przypadku *Komusutry* Olina, *Święta śmiechu* Oramusa lub *Elektrycznych bananów*, czyli *ostatniego kontraktu Judasza* Mirosława Jabłońskiego – w estetyce groteski utrzymany jest cały utwór, będący satyrą na współczesne społeczeństwo konsumpcyjne. Zwłaszcza w powieści Jabłońskiego zaprezentowano karykaturalnie zarówno hollywoodzkich reżyserów, potentatów finansowych, jak i przedstawicieli Kościoła. Papież Bartolomeus ukazany został jako karierowicz, spiskujący z rodzinami mafijnymi. Nie jest on zdolny do spełniania powinności namiestnika Kościoła:

pozbawiony swego niezastąpionego sekretarza, [...] męczył się właśnie potężnie nad swą Wielkopiątkową homilią, usiłując w udręce oderwać się od własnej Ekonomicznej Egzegezy Pisma Świętego i stworzyć coś o miłości, Bogu, Synu Człowieczym, śmierci, nadziei, odkupieniu, zmartwychwstaniu i zbawieniu wiecznym, amen. Chwilami zdawało mu się, że dla kogoś, kto całe życie zarządzał, administrował, organizował, wtrącał się „en gros” w prywatne oraz intymne sprawy wiernych, zbierał świętopietrze i obracał na giełdach całego świata mniej lub bardziej wartościowymi papierami – najczęściej podejrzany – jest to zadanie ponad siły²³.

Utwory, tworzące dystans między czytelnikiem a światem przedstawionym, zdają się wykorzystywać kategorię groteski jako swoistą „asekurację” przed zarzutami o polityczny paszkwil. Czytelniczy śmiech ma „obezwładnić” adwersarzy, w istocie jednak staje się reakcją na autorską propozycję. Nagromadzenie elementów mających poruszyć odbiorcę nie tyle bowiem oburza, co śmieszy.

Przeciwną strategię obierają autorzy kreślący świat przedstawiony w sposób serio. Najczęściej tworzą oni bohaterów, którzy postępują w sposób naganny społecznie, mimo iż – w myśl stereotypów – winni stanowić wzór dla otoczenia. W *Apokalipsie według Pana Jana* Roberta J. Szmidta troska o dobra doczesne nakazuje metropolicie wrocławskiemu zająć się po opuszczeniu bunkra (wraz z innymi przeczekał w nim wojnę atomową) odzyskaniem przede wszystkim posesji należących do Kościoła. W rozmowie z przedstawicielem władz miejskich hierarcha kościelny stwierdza:

²³ M. Jabłoński, *Elektryczne banany, czyli ostatni kontrakt Judasza*, Warszawa 1996, s. 194.

Oto wyciągi i odpisy z ksiąg wieczystych, dotyczące nieruchomości należących do Kościoła. Od tej chwili tereny te zostają wyjęte spod jurysdykcji świeckiej i wracają pod naszą kontrolę. [...] Ogłosicie, że potrzebujemy ochotników do odbudowy kościołów. [...] Inne sprawy mogą poczekać²⁴.

Niezależnie od obranej przez twórców poetyki (tj. wyboru groteski bądź tonacji serio) podczas lektury przywołanych tu utworów zwraca uwagę brak pogłębienia rozpatrywanych kwestii. Wulgaryzacja poruszanej tematyki w *Krawędzi snu* lub *Manipulacji Poncjusza Piłata* polega nie tylko na profanacji *sacrum*. Nastawieniu na sensację i epatowanie dwuznacznymi etycznie wyborami bohaterów towarzyszy miałość artystyczna oraz powielanie sprawdzonych marketingowo wzorców.

Paradoksalne może wydać się stwierdzenie, że dzisiejsze czasy nie sprzyjają skandalistom i pragnącym za takich uchodzić. Istnieje wprawdzie wiele utworów, które czytelnik gotów jest określić mianem skandalicznych lub skandalizujących, jednakże wydaje się, że jest to skandal „uładzony”, dostosowany do oczekiwań czytelnika. Skoro zaś jest spodziewany (niekiedy wręcz zapowiadany w kampanii reklamowej – *vide* wspomинane opowiadanie Marcina Szymuli *Lekcja bezpiecznego seksu*), niejako automatycznie przestaje być skandalem. Należy również pamiętać, że do ewokowania aury skandaliczności konieczne jest spełnienie trzech warunków. Dziś jednak zdają się one niemożliwe do egzekwowania. Są to²⁵:

- jasne normy społeczne o wyrazistych granicach, przez skandalistę przekraczane. Tymczasem rozchwanie aksjologiczne współczesności zaciera wyrazistość tego, co mogłoby wywołać oburzenie. Trudno też oczekiwać, by literatura fantastycznonaukowa – traktowana wszak przez czytelników głównie jako proza o charakterze *stricte* rozrywkowym – mogła wzbudzać emocje analogiczne do powstających pod wpływem lektury utworów „głównonurtowych”. Po części winni tej sytuacji są autorzy fantastyki naukowej, zadowolający się sukcesem komercyjnym i nie usiłujący pogłębić obranej tematyki. W efekcie np. obraz Boga, złośliwie spełniającego w przewrotny sposób prośby wiernych, podobnie jak sugestie o infernalnym charakterze nieba w *Święcie śmiechu* Marka Oramusa mogą budzić co najwyżej niesmak czytelnika;

- autorytet skandalisty, jego uznana pozycja na literackim Parnasie. Drugorzędny pisarz zazwyczaj wywołuje wszak nie tyle oburze-

²⁴ R. J. Szmidt, *Apokalipsa według Pana Jana*, Katowice 2003, s. 56, 58.

²⁵ Zob.: H. Szabala, *Skandal w kulturze*, [w:] *Wobec kryzysu kultury. Z filozoficznych rozważań nad kulturą współczesną*, red. L. Grudziński, Gdańsk 1993.

nie, co niesmak. Jedynie twórca uznany może dotknąć czytelnika. Zdaniem Henryka Szabały można mówić o relacji między wielkością ekscesu i tym, w jaki stopniu skandalista był utożsamiany z autorytetem moralnym. Im bardziej dana osoba była uważana za gwaranta określonego kanonu społecznego, któremu się sprzeniewierzyła, tym bardziej jej czyn uznawany jest za skandal²⁶. Może dlatego *Krfotok* Edwarda Redlińskiego przyjęty został z tak mieszanymi uczuciami (zwłaszcza przez twórców fantastyki naukowej debiutujących w podobnej konwencji kryptopolitycznej dwie dekady wcześniej²⁷), podczas gdy *Komusutrę* Aleksandra Olina przemilczano?

- pozaliteracki oddźwięk ekscesu, wyrażający się w żywej reakcji na fakt uznany za skandaliczny. Trudno jednak o takiej reakcji mówić w sytuacji, gdy statystyczny Polak czyta coraz mniej, pisma literackie zaś (nawet jeśli mają ambicję stać się modelatorem opinii) trafiają do coraz węższego kręgu odbiorców. Zwłaszcza jeśli są to pisma specjalistyczne, skierowane wyłącznie do miłośników fantastyki („Nowa Fantastyka”, „Science Fiction”).

*

* *

Skandal, jako dominanta estetyczna, nie znalazł szerszego oddźwięku w twórczości autorów fantastyki naukowej. Twórcy *science fiction* sięgali wprawdzie do poetyki ekscesu, czynili to jednak bardziej ze względów marketingowych niż artystycznych. Merkantylna motywacja nie pozostawała bez wpływu na niską wartość artystyczną twórczości. Antoni Pawlak, rozważając szanse ekscesu jako perspektywy interpretacyjnej w odniesieniu do współczesnej sztuki, zastrzegł:

Sztuka może [...] być prowokacją. Ale to wyzwanie, ta prowokacja, winny do czegoś prowadzić. Żeby dokonać prawdziwej prowokacji artystycznej, trzeba czegoś chcieć. Od sztuki, od siebie oraz od świata. Innymi słowy trzeba myśleć²⁸.

²⁶ Por.: tamże, s. 104.

²⁷ O żywej reakcji na powieść Redlińskiego może świadczyć utrzymana w napastliwym tonie recenzja Macieja Parowskiego, w której rzeczowość argumentacji zdominowały resentymenty: „Wychodzą w tej książce środowiskowe kompleksy robociarza, komucha [sic!], zwiedzonego klasową propagandą robola [sic!] [...]. Redliński zamazuje prawdę i sens; jego *Krfotok* utrwała chaos w formie artystycznej i fantastycznej” (tenże, *Michnik w Pekinie*, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 6, s. 79). Por. też omówienie powieści przez Krzysztofa Masłonia (*Prowokacyjny słowotok*, „Magazyn Literacki” 1999, nr 1, s. 3–4).

²⁸ A. Pawlak, *Masturbacja w Zachęcie*, „Newsweek Polska” 2002, nr 51–52, s. 195.

Czy jednak ów warunek twórcy fantastyki naukowej zwykli zawsze respektować?

Nieporadność stylistyczna i nikła wartość artystyczna utworów z kręgu fantastyki skandalizującej zadecydowała o niewykorzystaniu szans, jakie potencjalnie niosło wprowadzenie do twórczości literackiej elementów traktowanych dotychczas w jej obrębie jako niepożądane. Nie należy jednak zapominać, iż skandal, jako dominanta estetyczna dzieła literackiego, w ambitnej literaturze traktowany był zazwyczaj w kategoriach intelektualnej prowokacji – ta zaś pozostawała zawsze na marginesie zainteresowań *science fiction*.

6. O ludycznym nurcie fantastyki naukowej

Mówienie o związkach fantastyki naukowej z literaturą popularną nie jest mile widziane w kręgach jej miłośników. Nierzadko uważają oni takie pokrewieństwo za próbę imputowania „literackiego megaliansu”. Oczywiście nie brak badaczy, usiłujących przypisać fantastyce naukowej nader szlachetne źródła¹. Niemniej pozostaje ona zasadniczo w kręgu literatury rozrywkowej².

O przynależności tej decyduje przede wszystkim uproszczony (a więc charakterystyczny dla literatury i kultury popularnej) sposób wykorzystania mitów społecznych (np. kultu techniki, kresu cywilizacji europejskiej), najczęściej myślowo zdegradowanych. Nie depre-

¹ Zob.: A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra*, Poznań 1982, s. 8–13; V. Graaf, *Homo futururus*, przekł. Z. Fonferko, Warszawa 1975, s. 21–22; A. Wójcik, *Okno Kosmosu*, Warszawa 1979, s. 20–21. Wszyscy przywołani tu badacze próbują umiejscowić źródła fantastyki naukowej w utopii, powiastce filozoficznej, a nawet w micie. Na uwagę zasługuje również wyważony sąd Wacława Sadkowskiego, upatrującego źródeł piśmiennictwa fantastycznonaukowego w twórczości zamieszczonej w tzw. *pulp-magazines* (zob.: tenże, *W polu grawitacji ziemskiej (Refleksja społeczna w literaturze science fiction)*, [w:] tenże, *Drogi i rozdroża literatury Zachodu*, Warszawa 1978, s. 587–588). Periodyki, o których wspomina Sadkowski, można uznać za amerykański odpowiednik europejskiej „powieści zeszytowej”. Zapotrzebowanie społeczne na *pulp-magazines* wykorzystane zostało przez ich wydawców do poszerzenia oferowanej czytelnikowi tematyki m. in. o fantastykę naukową. *Notabene*, pierwsze utwory zamieszczane w periodykach skierowanych do masowego odbiorcy miały niewiele wspólnego ze współczesną literaturą fantastycznonaukową. Stanowiły raczej zbeletryzowaną formę futurologicznych impresji, osnutych wokół motywu wszechmocnej techniki przyszłości. Deklaratywny charakter tych utworów wykluczał głębszą refleksję nad pozycją człowieka w świecie zdominowanym przez technikę.

² Traktowanie fantastyki naukowej jako zjawiska z kręgu kultury popularnej jest o tyle problematyczne, że badacze zwykli sytuować *science fiction* na pograniczu literatury masowej i wysokoartystycznej – świadectwem owych ambiwalencji terminologicznych mogą być hasła *Literatura fantastycznonaukowa* i *Literatura popularna* w *Słowniku literatury popularnej* (red. T. Żabski, Wrocław 1997).

cjonuje to oczywiście całej *science fiction*. Należy jednakże mieć na względzie, że wiele wizji „świata jutra” skierowanych jest do czytelnika poszukującego bezrefleksyjnej rozrywki.

Fantastyka *stricte* rozrywkowa nie jest odrębnym nurtem tematyczno-problemowym *science fiction*. To pojęcie typologicznie nadrzędne wobec tradycyjnych podziałów literatury fantastycznonaukowej, wynikających z zastosowania klucza tematycznego bądź problemowego. W tym sensie nie można wskazać znamienych dla prozy fantastycznonaukowej o charakterze ludycznym pól zainteresowań, ponieważ wykorzystuje ona rekwizyty obecne w różnych nurtach *science fiction*. Do ekspansji fantastyki o charakterze rozrywkowym przyczyniają się również niskie wymagania czytelnicze wobec tego typu piśmiennictwa. Dobrym przykładem, obrazującym proces deprecjacji fantastyki rozrywkowej mogą być ciągi dalsze popularnych niegdyś opowiadań. Przykładu takiego postępowania dostarczają Andrzej Drzewiński i Andrzej Ziemiański, którzy „uzupełnili” niezwykle żywo komentowane w latach osiemdziesiątych opowiadanie *Ghost* utworem *Ghost 2*, czytelnicy *Ręki karawaniarza* Romualda Pawlaka doczekali się zaś kontynuacji tego utworu w *Amsterdamie we krwi*. *Ręce karawaniarza 2*.

W obu przypadkach są to utwory wtórne problemowo, które nie wnoszą niczego nowego do poruszanych w pierwowzorach kwestii. *Amsterdam we krwi...* jest fabularnie zależny od *Ręki karawaniarza* do tego stopnia, że nieznamość pierwowzoru uniemożliwia zrozumienie kontynuacji. W istocie czytelnik ma do czynienia z jednym utworem rozpisany na dwie, rozdzielone dekadą, partie. Czy jednak taki proceder pisarski ma sens inny niż zarobkowy? Zdaniem Jacka Inglota istotny wpływ na dopisywanie ciągów dalszych do popularnych utworów ma postępująca komercjalizacja *science fiction*³. Poddać presji czynników pozaliterackich (w tym przypadku marketingowych) sprawia, że twórcy częściej wolą publikować utwory dostarczające bezrefleksyjnej rozrywki, a poczytne, niż takie, których sukces finansowy byłby niepewny. Taki też obraz fantastyki naukowej – jako literatury w pełni komercyjnej – coraz częściej wyłania się z łam pism skierowanych do jej miłośników (mamy tu na myśli głównie „Science Fiction”). Podobny charakter mają też powieści i antologie opublikowane w ramach tzw. żółtej serii, sygnowanej przez ten periodyk.

Pamiętajmy jednak, iż *science fiction* to nie tylko literatura epatująca przemocą i łatwa w lekturze. Po elementy scenerii fantastycznonaukowej chętnie sięgają pisarze traktujący fantastykę naukową jako

³ J. Inglot, *Fantastyka wyczerpania*, „SFinks” 2002, nr 7–8, s. 129.

formę zbeletryzowanego eseju filozoficznego. Znamienne pod tym względem wydają się powieści Stanisława Lema (*Solaris*, *Głos Pana*, *GOLEM XIV*) lub Jacka Dukaja (*Czarne oceany*, *Inne pieśni*). Ambivalencja oceny *an block* fantastyki naukowej jako fenomenu literackiego wypływa z faktu niejednorodności poetyki i estetyki zjawiska określanego mianem literatury fantastycznonaukowej. Niejednorodność ta przejawia się między innymi w zapotrzebowaniu czytelnicznym na prozę *science fiction* o zróżnicowanym poziomie wartości estetycznych. W beletrystyce przyszłościowej obok dzieł ambitnych, daleko wykraczających poza przeciętność (a więc oprócz dzieł przeznaczonych dla odbiorców traktujących fantastykę naukową jako rodzaj eksperymentu myślowego), wiele utworów realizuje przede wszystkim funkcję ludyczną.

Owo rozróżnienie między fantastyką naukową a fantastyką „naukowo-rozrywkową” jest istotne tym bardziej, iż każdy problem poruszany przez autorów *science fiction* może być traktowany jako **pretekst** do rozważań cywilizacyjnych i humanistycznych (to domena fantastyki spekulatywnej⁴) lub ujmowany w sposób sprymitywizowany, wulgaryzujący poruszane kwestie, jak czyni to fantastyka rozrywkowa. Dostarcza ona – *ex definitione* – niewybrednej rozrywki, co sprawia, że odbiorca chętnie sięga po nią dla odprężenia. Jednakże poczytność nie może służyć za jakiegokolwiek kryterium, jest to bowiem zjawisko okazjonalne, nader często bywa więc zawodne⁵. Odrzucenie

⁴ Przykładem tak rozumianej beletrystyki, wykorzystującej poetykę charakterystyczną dla fantastyki naukowej, może być dojrzała twórczość Stanisława Lema (m. in. *Eden*, *Głos Pana*, *Fiasko*), powieść Marka S. Huberatha *Gniazdo światów. Wersja jedyna* lub utwory Jacka Dukaja (np.: *Katedra*, *Czarne oceany*, *Extensa*). Wszystkie z przywołanych tu dzieł korzystają z – wygodnego z różnych względów – kostiumu fantastycznonaukowego, by poruszać istotne kwestie cywilizacyjne i egzystencjalne.

⁵ Zob.: T. Cieślukowska, *Struktura powieści kryminalnej na tle współczesnego powieściopisarstwa*, [w:] taż, *W kregu genologii, intertekstualności i teorii sugestii*, Łódź 1995, s. 58. Oczywiście nie brak w wypowiedziach popularyzatorów fantastyki utożsamiania poczytności z wartością utworów. Jako przykład przywołajmy uwagi Roberta J. Szmidta na temat pisarstwa Andrzeja Ziemiańskiego. Czyniąc aluzję do niedookreślonych środowisk rzekomo pomniejszających sukces Ziemiańskiego, Szmidt pisze: „Andrzej Ziemiański po prostu zdominował polską scenę fantastyczną. [...] To już nie przewaga nad konkurentami, to przepaść [...]. Andrzej już od trzech lat kolekcjonuje nagrody literackie wszędzie tam, gdzie przyznawane są za faktyczną popularność. Jedynie niektóre marginalne środowiska klubowe z uporem godnym lepszej sprawy usiłują nie zauważać tego faktu” (R. J. Szmidt, artykuł wstępny, „Science Fiction” 2004, nr 38, s. 5). Nie jest jasne, czym miałyby być owa wspomniana przez Szmidta „faktyczna popularność”, tym bardziej że żadna z nagród, przyznawanych przez miłośników fantastyki (Nagroda im. J. Zajdla, Nautilus, Srebrny Glob,

tak niejasnej kategorii wartościująco-opisowej, jak wspomiana przez Teresę Cieślukowską „poczytność” sprawia, że trudno jest ukazać zbiór utworów fantastycznonaukowych o charakterze ludycznym.

Problem genologiczny komplikuje dodatkowo świadomość, iż fantastyka naukowo-rozrywkowa to zaledwie jeden z nurtów *science fiction* o niejasnych wyznacznikach problemowo-tematycznych⁶. W efekcie neutralność aksjologiczna, jaką powinno cechować się pojęcie oddające istotę fantastyki naukowej *stricte* rozrywkowej, rychło została zastąpiona wartościowaniem negatywnym zjawiska z uwagi na mierną jakość artystyczną.

Wprawdzie twórczość artystyczna to przede wszystkim przewyższanie stereotypów⁷, jednakże fantastyka naukowo-rozrywkowa nie tyle próbuje je **przewyciężyć**, ile raczej **wykorzystać** (podobnie jak literatura popularna) do tworzenia łatwo rozpoznawalnych i akceptowanych przez odbiorcę klisz fabularnych. Tendencję do powielania sprawdzonych (fabularnie, ale i marketingowo) wzorców rozwoju akcji można rozpatrywać jako efekt banalności podejmowanej tematyki. Jej błahość zaś bierze się z wielokrotności opracowań wąskiego kręgu problemów, najczęściej bez najmniejszej próby ich reinterpretacji. Twórcy fantastyki *stricte* rozrywkowej nie potrafią wykorzystać postulatów Umberta Eco. Według badacza „dwa stereotypy śmieszą. Setka może nas tylko wzruszyć [...]. Szczyt banalności pozwala podejrzewać, że mamy do czynienia z czymś wzniosłym”⁸. Dla zrozumienia źródeł owej pochwały schematu należy przypomnieć, iż Eco dostrzega oryginalność dzieła w konsekwentnym nasyceniu utworu różnymi stereotypami. Tak obrana strategia pisarska prowadzi do zjawiska, które można byłoby określić mianem „centonowości” dzieła.

Machiner), nie jest wręczana w kategorii „popularny pisarz”. Ich celem jest bowiem nagradzanie twórców nie za przymioty osobiste, lecz dorobek artystyczny.

⁶ Podobne niejasności terminologiczne w odniesieniu do powieści kryminalnej sygnalizowała Teresa Cieślukowska – zob.: *taż*, *Struktura powieści kryminalnej na tle współczesnego powieściopisarstwa*, [w:] *taż*, *W kręgu...*

⁷ W ten sposób ujmuje powinność sztuki Grzegorz Grochowski. Zob.: *tenże*, *Stereotypy – komunikacja – literatura*, [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, Warszawa 2003, s. 49.

⁸ U. Eco, *Casablanka*, [w:] *tenże*, *Semiologia życia codziennego*, przekł. J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 261–262. Podobnie kwestię „obecności” schematu w literaturze ujmuje John G. Cawelti, według którego (tożsame ze stereotypami) „formuły” w kulturze „wysokiej” obligują do przekraczania swych granic. Zawierają więc niejako nakaz innowacji, umożliwiające „odświeżenie” spetryfikowanych form obrazowania. Przeciwnie w kulturze popularnej: tu formuły stają się zaproszeniem do trwania powielanych standardów (Zob.: *tenże*, *Koncepcja schematu w badaniach literatury popularnej*, przekł. M. Dzieduszycka, „Literatura Ludowa” 1973, z. 6, s. 44–52).

W przypadku literatury popularnej należałoby jednak mówić raczej o szczególnych analogach tradycyjnie rozumianych centonów. Specyfika owych „scentonizowanych” stereotypów, obecnych w utworach z kręgu literatury popularnej, polega na odrzuceniu reguł kształtujących tradycyjny centon. Cechy te twórcy *science fiction* przejęli z XX-wiecznych dzieł literatury wysokiej, w której przytoczenia i kryptocytaty nie muszą w danym utworze sąsiadować ze sobą. Nie mają też ściśle określonych rozmiarów i stanowią integralną część obszernych partii utworu zapożyczającego⁹.

Kultura popularna samoświadomość literackości centonów zawężyła do odczucia przez odbiorcę wrażenia wtórności schematu fabularnego. Kalka fabularna tworzy nową jakość jedynie pozornie, w istocie powielając rozwiązania zaczerpywane z innych klisz, równie nieoryginalnych. W efekcie powstaje rodzaj swoistego „tekstowego hologramu”¹⁰, skupiającego w sobie szablon. W przypadku fantastyki naukowej zawężenie wyboru do kilku charakterystycznych wątków fabularnych równoznaczne jest z ograniczeniem potencjalnej tematyki. To zaś prowadzi do banalizacji i deprecjacji (dodajmy – niezamierzonej) podejmowanych kwestii.

Przykładem intelektualnej degradacji problematyki przez fantastykę rozrywkową mogą być przemiany katastroficznego nurtu literatury przyszłościowej, charakterystycznego dla dwudziestolecia międzywojennego. Kreślone wówczas wizje upadku cywilizacji Zachodu szybko się zdewaluowały, a utwory, które zdominowały rynek literatury popularnej, były najczęściej fabularyzowaną publicystyką, mało ambitną artystycznie, choć nie można odmówić jej poczytności (mamy tu na myśli utwory Edmunda Jezierskiego, Stefana Barszczewskiego i Wacława Niezabitowskiego¹¹). W najnowszej polskiej

⁹ Zob.: T. Cieślukowska, *Centon i centonowa twórczość*, [w:] *taż*, *W kręgu genologii, intertekstualności...*, s. 155.

¹⁰ W myśl *Słownika współczesnego języka polskiego* (red. B. Dunaj, Warszawa 1996, s. 308) słowo *hologram* oznacza „przezrocze [...] dające po odpowiednim oświetleniu obraz trójwymiarowy”. Metafora „hologramu tekstowego” sugeruje, iż czytelnik w trakcie lektury powołuje do istnienia wrażenie trójwymiarowego obrazu poprzez ideową wizualizację stereotypu. Określenie „hologram tekstowy” zaczerpnięto z: M. Lachman, *Niedyskretny urok stereotypów. O prozie polskiej po 1989 roku*, [w:] *Stereotypy w literaturze...*, s. 235. Stąd też przejęty został pomysł traktowania stereotypu jako swoistej analogii centonu.

¹¹ Do najpopularniejszych wówczas utworów tych pisarzy należą: *Jak być mogło. Nieureczywistniona opowieść lotnicza* Barszczewskiego z roku 1926; *Huragan od Wschodu i Ostatni na Ziemi. Powieść z niedalekiej przyszłości* Niezabitowskiego z roku 1928, *Pałę Moskwę* z 1930 i *A gdy komunizm zapanuje. Powieść przyszłości* Jezierskiego z 1933 r.

literaturze fantastycznonaukowej do tego rodzaju twórczości nawiązuje m. in. Andrzej Ziemiański w *Dzienniku czasu plagi* i *Autobahn nach Poznań* oraz Robert J. Szmidt w *Apokalipsie według Pana Jana* i opowiadaniu *Alpha-Team*. Znamienny dla owej deprecjacji myśli katastroficznej jest zwłaszcza drugi z przywołanych tu utworów Szmidta. Tytułowy Alpha-Team to drużyna zawodowych morderców, strzegących wybrzeży Australii przed nielegalnymi emigrantami z rejonów świata objętych skażeniem epidemiologicznym. Wykorzystany pomysł sugeruje związki utworu z popularną w kręgach miłośników fantastyki grą komputerową *Resident Evil* (*notabene*, jest to ulubiona gra bohaterów) oraz zrealizowanym na jej podstawie filmem. Opowiadanie Szmidta stanowi jednak bardziej parafrazę niż nowelizację tejże gry: podobnie zostaje wykorzystany motyw spisku; w grze (oraz w filmie zrealizowanym na jej podstawie) umożliwia on zachowanie badań w tajemnicy¹²; w opowiadaniu ma na celu doprowadzenie do śmierci ludności cywilnej po to, by mogło odrodzić się Imperium Brytyjskie.

Akcja utworu Szmidta nawiązuje, prócz wspomnianej gry, również do powieści Neville'a Shute'a *Ostatni brzeg* – w obu utworach Australia to ostatnia przystań człowieka w świecie objętym skażeniem – oraz do filmu *Epidemia*¹³. Przygody tytułowej drużyny, przemierzającej świat opanowany przez śmiertelny wirus stają się dla Szmidta pretekstem do snucia wciągającej i sprawnej warsztatowo, choć mało ambitnej literacko opowieści. Podobnie jak w przypadku *Apokalipsy według Pana Jana*, zakończenie *Alpha-Team* pozostaje otwarte sugerując, że mogą nastąpić kontynuacje obu utworów.

Niezależnie od podobieństwa wizji „ostatnich dni człowieka” ukazanych przez Ziemiańskiego lub Szmidta i pisarzy aktywnych twórczo w dwudziestolecu międzywojennym należy pamiętać o istotnej różnicy w motywacji wykorzystywanych wątków katastroficznych. Pisarze, publikujący swe utwory w dwudziestolecu, traktują podejmowane kwestie bądź doraźnie, na zasadzie zbeletryzowanej publicystyki, bądź też jako okazję do przeprowadzenia eksperymentu myślowego. W przeciwieństwie do nich Szmidt wykorzystywane wątki

¹² Wątek spisku korporacyjnego nabiera szczególnego znaczenia dla fabuły kontynuacji filmu. W *Resident Evil 2: Apokalipsie* zarządzający „Umbrella Corporation” nie wahają się zażegnać groźby epidemii dzięki broni nuklearnej. W spreparowanych później – na potrzeby opinii publicznej – wyjaśnieniach przedstawiciele korporacji stwierdzają, że przyczyną zagłady Racoon City była awaria pobliskiej elektrowni atomowej.

¹³ *Epidemia (Outbreak)*, USA 1995, reż. W. Petersen, wyst. D. Hoffman, P. Dempsey, Z. Mokae, K. Spacey, M. Bowens.

podporządkowuje ludycznej funkcji utworu. Komentarzem zarówno do powieści Szmidta – podobnie jak do wcześniejszego opowiadania jego autorstwa, *Ogni w ruinach* (stanowiącego *de facto* prolog *Apokalipsy według Pana Jana*) oraz do utworu Andrzeja Ziemiańskiego *Autobahn nach Poznań* i innych o podobnym charakterze (np. *Hordy* Piotra Góreckiego, *Bram strachu* Emmy Popik bądź *Dziennika czasu plagi* Andrzeja Ziemiańskiego) – mogą być słowa Stanisława Lema. Omawiając nurt fantastyki katastroficznej zauważał on:

nienasyconym fantantom groza realnie wisząca nad światem najwyraźniej nie wystarcza. W tym rysie ich twórczości manifestuje się nie tyle jakowyś demonizm, ile raczej – „ludyczny” stosunek do atomowego niebezpieczeństwa: powitali je jako nową szansę budowania historii niezwykłych i wstrząsających¹⁴.

Nurt fantastyki rozrywkowej istniał na przestrzeni całych dziejów *science fiction*, czerpiąc inspirację z poruszanej przez ową literaturę problematyki. Przykładem twórczości, w której dominuje pierwiastek ludyczny, powstałej przed rokiem 1939, mogą być utwory pisarza niezwykle popularnego w dwudziestoleciu międzywojennym, Antoniego Marczyńskiego. Określane są one przez autorów *Leksykonu polskiej literatury fantastycznonaukowej* mianem „komercyjnych powieści sensacyjno-fantastycznych”¹⁵. W twórczości powstałej w latach siedemdziesiątych XX w. określenie „fantastyka rozrywkowa” można odnieść do twórczości Bohdana Peteckiego¹⁶. Nigdy jednak wcześniej w dziejach rodzimej prozy fantastycznonaukowej piśmiennictwo o charakterze rozrywkowym nie dominowało w sposób tak zdecydowany, jak dzieje się to obecnie.

Źródeł najnowszej fantastyki naukowo-rozrywkowej powstającej od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia można (oprócz wspomnianego zróżnicowania zapotrzebowań czytelniczych) upatrywać w reakcji na uwikłanie literatury w pozaliterackie zobowiązania (polityczne, społeczne, rozrachunkowe). Związki literatury i polityki dotyczyły nie tylko tzw. głównego nurtu (*mainstreamu*), w którym utożsamienie misji beletrystyki z wiarygodnym zapisem doświadczenia historycznego stało się – jak pisze Zygmunt Ziątek – „naturalnym odruchem krytyki po sierpniu 1980 i zwłaszcza po grudniu

¹⁴ S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, Kraków 1973, t. 2, s. 11.

¹⁵ A. Smuszkiewicz, A. Niewiadowski, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 149, hasło: *Marczyński Antoni*.

¹⁶ Zob.: A. Smuszkiewicz, A. Niewiadowski, *Leksykon polskiej literatury...*, s. 171, hasło: *Petecki Bohdan*.

1981 roku”¹⁷. W obrębie fantastyki naukowej postulowaną funkcję pogodzenia fikcji beletrystycznej z zapisem pozaliterackiego świadectwa pełnił nurt *social fiction*. Przemiany ustrojowe, unieważniające zobowiązania pozaliterackie, przyczyniły się do rozwoju fantastyki rozrywkowej, traktowanej jako literatura bez (pozaliterackich) zobowiązań.

Polska twórczość fantastycznonaukowa o dominującej funkcji ludycznej może być rozpatrywana jako reakcja na ekspansywność tłumaczeń tego typu literatury anglosaskiej. Nie należy však zapominać, że proces komunikacji społecznej, zachodzący za sprawą dzieł artystycznych, wpływa w istotny sposób na artystyczny proces kreowania opowieści wzorowanych na tych, które odniosły wydawniczy sukces¹⁸. Innymi słowy, w przypadku czytelniczej akceptacji przekładów następuje samonapędzający się mechanizm rynkowy, prowadzący do wzrostu liczby nowych tłumaczeń, na które stworzone zostaje zapotrzebowanie społeczne. Atrakcyjnie wydane, tanie edycje tłumaczeń fantastyki zachodniej, wzorowane na amerykańskich *paperbackach*, oferowały czytelnikowi to, do czego nie był przyzwyczajony w dobie scentralizowanej polityki wydawniczej, a więc szybką akcją, epatowanie scenami przemocy, bezproblemowość fabuły. Odbiorca, znudzony monotematycznością dominującej w latach osiemdziesiątych XX w. *social fiction*, zaczął oczekiwać od twórców rodzimej literatury fantastycznonaukowej podobnej do spotykanej w przekładach tematyki. Efektem zaś takiego zapotrzebowania społecznego stała się ekspansja prozy rozrywkowej.

Traktowanie funkcji ludycznej jako priorytetowej wpłynęło na kształt artystyczny i rozwiązania fabularne utworów. Autorzy – by dostarczyć odbiorcy silnych wrażeń – stawiają bohatera literackiego w sytuacjach ekstremalnych. Regułą jest spiętrzenie niebezpieczeństw do tego stopnia, że ich nagromadzenie przeczy zdrowemu rozsądkowi. Wybór mało prawdopodobnych rozwiązań najczęściej motywują specyficzne wymagania odbiorcy: ujmując rzecz metaforycznie, można byłoby zaryzykować stwierdzenie, iż dzieła z kręgu literatury popularnej czyta się nie tyle rozumem, ile sercem, na co

¹⁷ Z. Ziątek, *Wiek dokumentu*, Warszawa 1999, s. 145. Postawy dokumentarysty-kronikarza oczekiwał od twórców literatury lat osiemdziesiątych Włodzimierz Bolecki, dla którego „dziś w Polsce imperatyw Mickiewiczowski stał się świadomością całego pokolenia literackiego. Nakazuje on wierność idei, uczy, że obowiązkiem w państwie zniewolonym jest wystawianie świadectwa prawdzie” (J. Majewski [W. Bolecki], *Widziałem wolność w Warszawie*, „Wezwanie” 1983, nr 4).

¹⁸ Zob.: M. Davydov, *Socjologiczne i estetyczne podejście do sztuki*, przekł. K. Pomian, „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 11, s. 41.

mają istotny wpływ patos, emfaza, hiperbolizacja jako wyznaczniki sposobu prezentowania fabularnych zdarzeń.

Fantastyka naukowa o charakterze rozrywkowym dokonuje przeniesienia typowych elementów poetyki gatunków, wywodzących się z kręgu kultury masowej, w fabularny świat przyszłości. Dzięki takiemu zabiegowi powstają utwory będące gatunkowymi hybrydami. Szczególnie podatne na tego typu transformacje są romans, powieść drogi i western, których elementy – poddane „ufantastycznieniu” – można odnaleźć w znamiennej dla omawianego tu nurtu literatury przyszłościowej *space operze*. Brak pogłębionej problematyki, znamiennej dla *space opery*, sygnalizuje polski odpowiednik tego pojęcia – „kosmiczna przygodówka”. W myśl definicji Dominiki Materskiej, jest to prosta fabularnie opowieść o podboju Wszechświata, kontaktach z pozaziemskimi cywilizacjami oraz o kosmicznych wojnach¹⁹. W podobny, co Materska, sposób traktują *space operę* autorzy *Leksykonu polskiej literatury fantastycznonaukowej*. Jest to ich zdaniem literatura awanturnicza, wykorzystująca futurystyczny kostium i kosmiczną scenerię do kreślenia dynamicznej akcji, bez większych wartości literackich²⁰. Oczywiście sam wybór formy *space opery* nie przesądza o ważkości poruszanej problematyki i trudno traktować jednakowo *Najemników* Tomasza A. Malika oraz *Perfekcyjną niedoskonałość* Jacka Dukaja. Powieść Dukaja, będąca w myśl słów jej autora „space opera to end all space operas”²¹, jest zarazem udaną próbą stworzenia panoramy nauki odległej przyszłości (akcja jej rozgrywa się w XXIX wieku). Jacek Dukaj w rozmowie z Dawidem Brykalskim stwierdza, że powieść ta miała ukazywać wojnę

na taką skalę i takimi środkami, żeby nie można było wymyślić już niczego większego. Wpierw jednak musiałem skonstruować stosowne teorie i nauki umożliwiające podobne zmagania, dać spójny z nimi świat²².

Z kolei jako przykład kontaminacji fabuły charakterystycznej dla powieści detektywistycznej i fantastyki naukowej może służyć cykl

¹⁹ Zob.: D. Materska, *Słowniczek*, [w:] taż, *Stacja kontroli chaosu*, Warszawa 2004, s. 261, hasło: *Space opera*.

²⁰ Zob.: A. Smuszkiewicz, A. Niewiadowski, *Leksykon polskiej literatury...*, s. 348, hasło: *Space opera*. Niewystarczalność ustaleń autorów *Leksykonu...* sygnalizował Jakub Z. Lichański (*Space opera – problemy opisu gatunku*, „Literatura i Kultura Popularna” [red. T. Żabski, Wrocław] 2003, t. 11, s. 15–26), upatrujący w nim przykład gatunku zretoryzowanego.

²¹ *Pisarz jest bardziej przeźroczysty*, z Jackiem Dukajem rozmawia Dawid Brykalski, [w:] D. Brykalski, *Rozmowy przekorne*, Warszawa 2003, s. 86.

²² Tamże, s. 87.

przygód detektywa Owena Yatesa autorstwa Eugeniusza Dębskiego²³, opowiadanie *Polinea* Ryszarda Dziewulskiego lub opowiadania Marcina Przybyłka z tomu *Gamedec. Granica rzeczywistości*. Szczególnie wyraziście ową służebną rolę fantastyki wobec sensacyjnego charakteru fabuły można zauważyć w utworze Dziewulskiego. Elementem fantastycznonaukowym jest w nim tytułowa *Polinea* – ekskluzywne pływające miasto, będące europejskim futurystycznym odpowiednikiem amerykańskiego Las Vegas. Akcja utworu koncentruje się na dochodzeniu związanym z zatonięciem kilku modułów aglomeracji. Czytelnikowi nie zostaje zaprezentowane funkcjonowanie morskiej metropolii, w zamian śledzi on zmagania policji w walce z mafią i obcymi wywiadami. Gdyby więc nie fantastyczna sceneria policyjnego dochodzenia odbiorca skłonny byłby odczytywać *Polinę* jako realistyczne opowiadanie sensacyjne.

Od utworów z kręgu fantastyki rozrywkowej czytelnicy oczekują przede wszystkim realizacji zmodernizowanego (poprzez wprowadzenie scenerii identyfikowanej z *science fiction*) wzorca gatunkowego, który dany utwór wykorzystuje²⁴. Konsekwencją takich wymagań odbiorcy staje się spłylenie – w stosunku do fantastyki naukowej o charakterze spekulatywnym – problematyki utworu, wtórność oraz stereotypizacja postaci i sytuacji (uwaga ta nie oznacza, że należy utożsamiać fantastykę rozrywkową z twórczością wyłącznie grafomańską – aby zauważyć różnice, wystarczy porównać choćby *Apokalipsę według Pana Jana* Roberta J. Szmidta z mimowiedną groteską Lucyny Penciak *Neurony zbrodni*).

Warto również zauważyć, że dążność do realizowania określonych schematów fabularnych oraz wykorzystywanie w tym celu stereotypów może być uznane za cechę immanentną literatury popularnej. Zwraca na to uwagę Kazimierz Bartoszyński, uznając stosunek do

²³ W skład cyklu wchodzi: *Podwójna śmierć*, Warszawa 1989; *Flashback*, Poznań 1990; *Flashback II: okradziony świat*, Poznań 1991; *Ludzie z tamtej strony czasu*, Poznań 1991; *Brat marnotrawny*, Sosnowiec 1994; *Ludzie z tamtej strony świata*, Poznań 2000; *Władcy nocy, złodzieje snów*, Lublin 2002.

²⁴ W efekcie tego zabiegu wiele utworów z kręgu fantastyki naukowo-rozrywkowej to *de facto* ufantastycznione westerny lub opowieści fantastyczno-sensacyjne. Jako przykład tak rozumianej twórczości można przywołać m. in. cykl Eugeniusza Dębskiego o detektywie Owenie Yatesie, *Nostalgę za Sluag Side* Andrzeja Ziemiańskiego i Andrzeja Drzewińskiego lub *Wroga Publicznego Numer Jeden* Andrzeja Drzewińskiego. *Notabene*, podobny mechanizm, co w literaturze, można zaobserwować również w filmie. Np. tytułowy bohater *Robocopa* – niczym westernowy „ostatni sprawiedliwy” (np. z *Rio Bravo* Howarda Hawksa) – staje do walki ze skorumpowaną korporacją (w przypadku westernowego pierwowzoru była to bogata i wpływowa rodzina). Do podobnego wątku sięga Peter Hyams, reżyser *Strażnika czasu*.

stereotypów za podstawę rozróżnienia literatury tzw. głównego nurtu i popularnej: pierwszy modyfikuje stereotyp, drugi realizuje go w sposób bezrefleksyjny²⁵. W odniesieniu do *science fiction* o charakterze rozrywkowym jawność zabiegów mających na celu tworzenie stereotypowych rozwiązań fabularnych nie jest jednakże zarzutem. Czytelnik oczekuje, iż w trakcie lektury będzie mógł wpisać utwór w określony, znany sobie z innych utworów, porządek. Dodajmy, że szczególnie łatwo zauważyć ową dążność do powtórzenia schematu w przypadku miłośników cykli powieściowych lub określonego gatunku fantastyki. Wprawdzie czytelnik nie jest „wytwórcą” cyklu, lecz najczęściej czuje się emocjonalnie związany z powieściowymi bohaterami. Niejako wymusza więc na autorze (dzięki presji ekonomicznej) kontynuację przygód ulubionych postaci (*notabene*, konsekwencje decyzji autora o zamknięciu cyklu i reakcję czytelniczki na ten fakt ukazuje w sposób tyleż zabawny, co makabryczny, Stephen King w jednej z powieści – *Misery*). Może dlatego taką popularnością cieszą się serie wydawnicze, oferujące czytelnikom utwory o zbliżonej poetyce, np. serie wydawnictwa „Solaris”: „Kanon Science Fiction” lub „Kosmiczny Rodzynek”. Wspólnota odbioru dzieła literackiego, dzięki rozpoznawaniu kodu, prowadzi w przypadku utworów wydawanych w owych seriach do stereotypizacji rozwiązań²⁶.

Instrumentalne traktowanie elementów fabularnych nie dynamizujących akcji przyczynia się do ich deprecjacji, sprzyjając powielaniu sprawdzonych rozwiązań. Proces ten najłatwiej jest prześledzić, przywołując twórczość Marcina Wolskiego. Akcja większości jego utworów (np. *Korektury*, *Krawędzi snu*, *Rekonkwisty*) rozgrywa się w egzotycznych sceneriach wysp tropikalnych, na stokach masywów górskich i w największych metropoliach świata. Jednakże żadne z tych miejsc nie jest przedstawione w sposób dokładniejszy. Niezależnie od tego, gdzie znajdują się bohaterowie, miejsce akcji zostaje tak dobrane, by budzić określone skojarzenia. Ono samo zaś jest swoistą dekoracją. Najważniejszą (jeśli nie jedyną) funkcją zboczy Araratu, tropikalnych wysp karaibskich, czy ulic i zaułków Nowego

²⁵ Więcej na ten temat zob.: K. Bartoszyński, *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971.

²⁶ Owa „wspólnotę lektury” jako niezbędny warunek sprawnej komunikacji literackiej podkreślał Janusz Sławiński. Pisał on: „Możliwość efektywnego porozumienia między pisarzem a odbiorcami [...] zachodzi wtedy, gdy działania nadawcze i działania odbiorcze mają w zapleczu wspólny poziom kultury literackiej, a więc mogą odwoływać się do tego samego zasobu konwencji i związanej z nimi taksonomii znaków literackich” (J. Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, [w:] tenże, *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974, s. 73).

Jorku (gdzie rozgrywa się akcja utworów Wolskiego) jest podkreślanie **wrażenia** egzotyki scenerii. Miejsca wydarzeń fabularnych nie zostają ukonkretnione na drodze opisu. Elementy egzotyzmu (nazwijmy go umownie „geograficzno-kulturowego”) mają uatrakcyjnić tło zdarzeń, przywołując stereotypowe wyobrażenia odbiorcy na temat miejsc, w których rozgrywa się akcja utworu²⁷.

Dążność do stereotypizacji świata przedstawionego sprawia, że przestrzeń akcji nie istnieje sama jako wartość immanentna. Jako sceneria zdarzeń nie skupia na sobie uwagi czytelnika. Jest to świat szablonowy, prezentowany jedynie w najogólniejszych zarysach, tak by nie absorbować uwagi odbiorcy zbyt szczegółowymi opisami. Pierwszoosobowy narrator *Rekonkwisty* Marcina Wolskiego (a zarazem jej główny bohater), przemierzając bezdroża Meksyku, konstatuje jedynie:

po paru godzinach [od wyjazdu bohaterów z misji San Antonio – A. M.] karawana osiągnęła krawędź obszernego pustynnego płaskowyzu, szarego, smutnego, przypominającego mi nieco ową peruwiańską wyżynę Nazca, na której tubylcy sporządzili ongiś swe gigantyczne rysunki, chcąc zapewne zaapelować do bogów z kosmosu [sic!] w bliżej nieznanych kwestiach [sic!]²⁸.

Podobnie droga między Wrocławiem a Poznaniem w postapokaliptycznym świecie utworu Andrzeja Ziemiańskiego *Autobahn nach Poznań* naszkicowana jest nader zdawkowo jako pustynia, napromieniowana wskutek nuklearnej wojny. Jeden z bohaterów, obserwując ją dostrzegał jedynie „wydmy wokół, ciągnące się po horyzont piaszczyste płaszczyzny”²⁹. Zabiegi zmierzające do ograniczenia opisu świata przedstawionego na rzecz prezentacji aktywności postaci wprawdzie dynamizują akcję, utrudniają jednak w trakcie lektury rekonstrukcję przestrzeni zdarzeń. Znamionnym przykładem twórczości wykorzystującej wspomniany tu zabieg może być dylogia nowelistyczna Andrzeja Ziemiańskiego, której bohaterką jest kobieta – prywatny

²⁷ Więcej na ten temat zob.: A. Stoff, *Egzotyka, egzotyzm, egzotyczność. Próba rozgraniczenia pojęć*, [w:] tenże, *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*, Lublin 1997, s. 226.

²⁸ M. Wolski, *Rekonkwista*, Warszawa 2001, s. 222. Niefortunne użycie słowa *kwestia* to w powieści Wolskiego „zgrzyt” stylistyczny. O tym jednakże, iż „niedopasowanie” semantyczne analizowanego tu leksemu można wykorzystać do tworzenia humorystycznego dystansu świadczy jedna z piosenek zespołu „Brathanki”, pt. *Heniek*:

Miała rację mamuś Hanki

W kwestii tego Heńka

(*ano!* 2000, strona A, utwór 4, podkr. A. M.). Na temat braku językowej wrażliwości twórców fantastyki naukowej o charakterze rozrywkowym patrz dalej.

²⁹ A. Ziemiański, *Autobahn nach Poznań*, „Science Fiction” 2001, nr 2, s. 43.

detektyw, *Toy: Toy, Toy song* oraz *Toy story*. Akcja obu utworów rozgrywa się w bliżej nieokreślonej przyszłości, w wielkomiejskiej dżungli, wnętrzach statku kosmicznego i na obcej planecie. Jednakże czytelnik nie potrafi zrekonstruować, na podstawie opisów, scenerii fabuły. Podobną metodę twórczą stosuje również Marcin Wolski, w którego powieściach (*Rekonkwisście*, *Krawędzi snu*, *Według św. Malachiasza*) czynnik akcji – jak sygnalizowaliśmy – dominuje nad prezentacją świata przedstawionego.

Podobnie funkcjonalnie, jak przestrzeń, traktowany jest wątek fantastycznonaukowy, który (co sygnalizowano już powyżej) stanowi zazwyczaj swoisty element „uatrakcyjniający” fabułę. Przykładowo tak rozumianej fantastyki rozrywkowej dostarcza powieść Marcina Wolskiego *Korektura* bądź *Nostalgia za Sluag Side* Andrzeja Ziemiańskiego i Andrzeja Drzewińskiego. Autor pierwszego z przywołanych tu utworów ogranicza element fantastyczny do metodologii zastosowanej przez jednego z bohaterów w celu stworzenia prognozy dziejów Europy. Bardzo dynamiczna akcja koncentruje się na pościgach i kolejnych zabójstwach postaci mogących wpłynąć na bieg politycznych losów Europy. Tym samym fantastyka w *Korekturze* to z zamierzenia atrakcyjne dopełnienie ukazanej w powieści gry wywiadów. Trudno przeto zgodzić się z opinią Macieja Parowskiego, usiłującego odczytywać tę powieść jako utwór podejmujący kwestię istoty czasu i jego upływu oraz historycznych prawidłowości. Pytania te wprawdzie przewijają się na marginesie akcji *Korektury*, nie są jednak pretekstem dla fabuły utworu³⁰.

W drugim z utworów, *Nostalgii za Sluag Side*, czytelnik ma do czynienia z reinterpretacją w duchu scjentystycznym mitu o Arymanie i Ormuzdzie. Banalność i stereotypowość fabuły autorzy tej powieści usiłowali zrekompensować sprawnym warsztatowo językiem i „zagęszczeniem” akcji, choć w efekcie czytelnik ma wrażenie zagubienia w natłoku prezentowanych zdarzeń. Podobnie chybionym pomysłem okazało się wzorowanie języka postaci na sposobie mówienia bohaterów Raymonda Chandlera (przykładowo: „Zgłodniałem. Może odwiedzimy ładne nogi kelnerki z baru naprzeciwko?”³¹; „Jedząc hamburgery wiem, że zostały zrobione z ohydnych ochłapów. Ale przynajmniej zwierzęcych”³²; „Gdybym zobaczył jeszcze jakiś kanał, to

³⁰ Zob.: M. Parowski, *Pobudka dla bezsennych*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 3, s. 73. Pytania te wprawdzie przewijają się na marginesie akcji *Korektury*, nie są jednak pretekstem dla fabuły utworu.

³¹ A. Drzewiński, A. Ziemiański, *Nostalgia za Sluag Side*, Warszawa 1990, s. 37.

³² Tamże.

uwierzyłbym, że jesteśmy w Wenecji”³³). Na marginesie warto dodać, że wypowiadający powyższe kwestie Layne jest pracownikiem urzędu statystycznego, co – w zestawieniu z jego sposobem wysławiania się – daje niezamierzony komiczny efekt. O tym, że język Marlowe’a stanowił nie tyle wartość samoistną (jak dzieje się to w *Nostalgii za Sluag Side*), lecz był swoistym lingwistycznym eksperymentem, którego celem było zbadanie możliwych granic stylizacji wypowiedzi postaci literackiej na mowę potoczną, świadczą słowa Chandlera. W liście do Dale’a Warrena wyznawał on:

Kiedy zaczynałem pisać, chciałem się tylko pobawić fascynującym nowym językiem, zobaczyć, co się da nim osiągnąć jako środkiem wyrazu, który nawet pozostając na poziomie intelektualnego myślenia, może mimo to nabrać takiej mocy, żeby mówić rzeczy, jakie wypowiada się tylko językiem ściśle literackim³⁴.

Podobnych celów autorzy *Nostalgii za Sluag Side* przed sobą nie stawiają.

Prezentując utwór Drzewińskiego i Ziemiańskiego, Marek Oramus zwraca uwagę na specyficzny estetyzm Marlowe’a, wykorzystującego dowcip do obrony przed światem. Tymczasem epigoni autora *Zegnaj laleczko*, mimo iż tworzą odmiennych bohaterów, wciąż przywołują sposób wysławiania się Marlowe’a, jakby powtarzając gest lektury Chandlerowskich kryminałów bez świadomości ich sensów³⁵. Jeśli zaś, jak Eugeniusz Dębski, autor wspomnianych uprzednio powieści o przygodach Owena Yatesa, mają ową świadomość, interpretują swą decyzję jako swoisty hołd złożony twórczości Chandlera³⁶.

Nie należy, rzecz jasna, zapominać, że można łączyć ambicje literackie z uprawianiem gatunków rozrywkowych. Czym innym jest jednakże godzenie walorów estetycznych z atrakcyjnością fabuły, czym innym zaś zgoda na niedopracowanie stylistyczne i logiczne

³³ Tamże, s. 159.

³⁴ R. Chandler, list do Dale’a Warrena, z dn. 7 stycznia 1945 r., [w:] tenże, *Mówi Chandler*, przekł. E. Budrewicz, Warszawa 1983, s. 260–261.

³⁵ Zob.: M. Oramus, *Schizma*, „Nowa Fantastyka” 1991, nr 2, s. 64.

³⁶ Może o tym świadczyć następująca, utrzymana w egzaltowanie konfesyjnym tonie, deklaracja Dębskiego: „ten mój Yeates to jest taki mały mój... pomnik. Co ja mogłem zrobić Chandlerowi? Już nic nie mogłem, ponieważ on nie żył. Nie mogłem mu powiedzieć, że >>Ja pana kocham!<<, albo >>Uwielbiam pana pisarstwo!<<, czy pojechać na jego grób i złożyć kwiatki – nie było mnie stać na to. Pomyślałem sobie, że złożę mu hołd, pisząc taki bardzo delikatny pastisz, jakby z przygodami jego wnuka, czy syna... wnuka raczej, bo to już za długi odcinek czasu” (*Co ja mogłem zrobić Chandlerowi?* Z Eugeniuszem Dębskim o filmie i literaturze rozmawia Bożena Borek, <http://www.debski.art.pl/>).

niespójności³⁷. Tymczasem – według Marka Oramusa – wielu autorów nie jest zdolnych do wyrażania wizji artystycznej w materii języka i „woli z góry zastrzegać: my piszemy rozrywkę. Brzmi to jak wołanie o taryfę ulgową”³⁸.

W istocie trudno nie odnieść takiego wrażenia: w wypowiedzi dla miesięcznika „Science Fiction” Andrzej Ziemiański mówi wprost, że zakończenie napisanej wspólnie z Andrzejem Drzewińskim powieści *Nostalgia za Sluag Side* stworzone zostało *ad hoc*, ponieważ ustalone wcześniej zapomniano³⁹. Zakładając, iż anegdota ta nie służy auto-kreacji Ziemiańskiego, wypada zadać pytanie, jaki sens ma decyzja publikacji utworu niedopracowanego, którego autorzy mają świadomość owej niedoskonałości?

Jako osobny problem należy traktować twórczość, którą można uznać za przejaw humoresek fantastycznonaukowych. Humorystyczna *science fiction* to zjawisko dość rzadkie, niemniej zasługuje na uwagę, głównie ze względu na sposób wykorzystywania rekwizytów znamienych dla konwencjonalnej fantastyki naukowej. Należy oczywiście odróżnić opowieści te od groteski fantastycznonaukowej, choć niejednokrotnie pisarze *science fiction* humorystycznej i groteskowej wykorzystują podobny typ humoru. Do twórców regularnie sięgających na przełomie XX i XXI w. po konwencję fantastyki humorystycznej należy Andrzej Pilipiuk. Jest on autorem opowieści

³⁷ Przykładowo:

- W *Apokalipsie według Pana Jana* Roberta J. Szmidta (Katowice 2003) po wojnie atomowej bohaterom nie grozi przewidywane w takim przypadku ochłodzenie klimatu i nuklearna zima;
- W *Marsie* Rafała Kosika jedna z bohaterek, pozdrawiana przez współpracownika, „odpowiedziała [...], choć z tej odległości nie mogła rozpoznać twarzy ukrytej za odbłaskowym szkłem hełmu” (R. Kosik, *Mars*, Katowice 2003, s. 8, podkr. A. M.);
- Akcja *Xavrasa Wyżryna* Jacka Dukaja (Warszawa 1997) rozgrywa się w rzeczywistości alternatywnej, w której Rosja Radziecka wygrała wojnę 1920 roku. Mało prawdopodobne jest, by Armia Czerwona po tym zwycięstwie zatrzymała się na granicy Niemiec, bez próby agresji na zachód Europy.

³⁸ M. Oramus, *Schizma...*, nr 2, s. 64. Zapewne takich pisarzy Chandler miał na myśli, gdy zauważa: „Realistyczny styl łatwo jest wypaczyć: przez pośpiech, przez nieświadomość, przez nieumiejętność zbudowania mostu nad przepaścią między tym, co autor chciał powiedzieć, a tym, co rzeczywiście powiedzieć umie. Łatwo go zafałszować: brutalność nie jest siłą, nonszalancja nie jest dowcipem, rzecz pisana na kolanie może być równie nudna, jak wyjałowiona proza, igraszki z łatwymi blondynkami mogą być monotonne i nieciekawe, gdy opisują je młodzi niedopieczeni krety [sic!], których jedynym celem jest właśnie opisywanie igraszek z takimi paniami” (R. Chandler, *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych*, [w:] tenże, *Mówi Chandler...*, s. 325).

³⁹ Zob.: wypowiedź Andrzeja Ziemiańskiego, „Science Fiction” 2003, nr 25, s. 10.

o egzorcyście–amatorze, Jakubie Wędrowyczu. Opis przygód owego pogromcy demonów pozwala na wyodrębnienie dwu metod wykorzystywania scenerii i rekwizytów fantastycznonaukowych. Pierwsza z nich (częstsza) polega na sięganiu po schematy fabularne, znamienne dla konwencjonalnej *science fiction*: w *Parku Jurasickim* jest to możliwość przemieszczania się między światami alternatywnymi; w *Implancie* i *Problemach* – kontakt z przedstawicielami pozaziemskiej cywilizacji; w *Drewnianym umyśle* zaś – inwazja „braci w rozumie”, którzy pragną opanować Ziemię (w tym przypadku, podobnie jak w *Apetycie na śliwki* Janusza A. Zajdla, agresorami są drzewa).

Druga ze strategii Pilipiuka polega na swoistym *recyclingu* tekstów kultury, głównie filmów. Utwory, w których owa metoda zostaje wykorzystana, są niemożliwe do odczytania bez świadomości aluzji kulturowych. Jako przykład humoresek ewokujących tę strategię przywołajmy dwie opowieści z cyklu przygód Jakuba Wędrowycza: *Matrycę*, nawiązującą do filmu *Matrix*, oraz *Uczeń szewca: majstersztyk*, w której w zagrodzie protagonisty zjawia się android, by – niczym w *Terminatorze II* – zabić Wędrowycza, nim ten spłodzi syna. Elementem groteskowym w obu przypadkach jest konfrontacja filmowych pomysłów z siermiężnością polskiej wsi, wzorowanej na jej obrazie znanym odbiorcy z *Awansu* i *Konopielki* Edwarda Redlińskiego⁴⁰. W *Matrycy* fakt zniknięcia Morfeusza ze sztucznej rzeczywistości za pomocą łącza telefonicznego (w *Matrixie* bohaterowie w ten sposób przenoszą się między rzeczywistością realną i fantomatyczną) Wędrowycz komentuje w następujący sposób: „Zawsze wiedziałem, że telefon to wynalazek szatana, ale żeby tak ludzi wysłał?”⁴¹

*

* *

Ze względu na specyfikę zapotrzebowania czytelniczego, kształtującego oblicze fantastyki rozrywkowej, ten typ piśmiennictwa – zdaniem Jacka Dukaja – można traktować jako swoisty kolorowy

⁴⁰ Rekomendując czytelnikowi pierwszy tom utworów Pilipiuka, Eugeniusz Dębski jako kontekst lekturowy przywołuje *Wesele w Atomicach* Sławomira Mrożka (zob.: A. Pilipiuk, *Kroniki Jakuba Wędrowycza*, Lublin 2001, IV str. okładki). Jest to trop, jak się wydaje, błędny: wieś w utworze Mrożka była stechnicyzowana, ultranowoczesna. Tymczasem Wojsławice (w których rozgrywa się akcja opowieści Pilipiuka) to miejscowość zapóźniona technologicznie i cywilizacyjnie, podobnie jak Taplary z *Konopielki* i (początkowo, nim Marian Grzyb nie przystąpił do reedukacji współmieszkańców) Wydmuchowo z *Awansu* Redlińskiego.

⁴¹ A. Pilipiuk, *Matryca*, [w:] tenże, *Zagadka Kuby Rozpruwacza*, Lublin 2003, s. 124.

komiks prozą⁴². Niezależnie jednak od oceny estetycznej nurtu fantastyki naukowej o charakterze ludycznym, nie można pominąć faktu, że przynależne doń utwory zaczynają dominować na kartach skierowanych do miłośników *science fiction* czasopism i na księgarskich półkach. Na rynku pism dla miłośników fantastyki szczególne miejsce zajmuje miesięcznik „Science Fiction” (obecnie „Science Fiction, Fantasy i Horror”), nieomal w całości zarezerwowany dla fantastyki tego typu.

Znamienne wydaje się również, że fantastyka o charakterze rozrywkowym coraz częściej nominowana jest do najważniejszej nagrody przyznawanej przez polskie stowarzyszenia miłośników fantastyki – statuetki im. Zajdla. Tę prestiżową niegdyś nagrodę zdobyły w roku 2002: w kategorii opowiadanie – Andrzej Ziemiański za *Autobahn nach Poznań*, w kategorii powieści zaś, oprócz Jacka Dukaja (nagrodzonego za *Czarne oceany*) triumfował Feliks W. Kres kolejnym tomem powieści *fantasy* z cyklu *Księga całości*. Podobnie w konkursie organizowanym przez pismo „Science Fiction”, Nautiliusie (edycji za rok 2004) *Perfekcyjna niedoskonałość* Dukaja zajęła czwarte miejsce (na 21 nominacji) za powieściami *fantasy* (*Bożymi bojownikami* Andrzeja Sapkowskiego, trzecim tomem *Achai* Andrzeja Ziemiańskiego i *Księżniczką* Andrzeja Pilipiuka).

Dodajmy też, że była to jedyna powieść fantastycznonaukowa *sensu stricto*, jaka znalazła się w pierwszej dziesiątce nominowanych utworów. W tym samym konkursie jedyne opowiadanie Dukaja, *Crux* w kategorii krótkich form prozatorskich zajęło 57 miejsce (na 76 utworów nominowanych).

Zjawisko bujnego rozkwitu fantastyki o charakterze rozrywkowym i towarzyszącej mu popularności wśród miłośników *science fiction*, potwierdza tezę Zofii Mitosek o swoistej „asymetrii” między wartością estetyczną utworu a jego funkcjonowaniem w obiegu czytelnicznym – nierzadko wszak deprecjacji artystycznej utworu ze strony krytyki towarzyszy jego intensywna lektura w obrębie kultury literackiej, w której powstał⁴³.

Czy ekspansję fantastyki naukowo-rozrywkowej należy interpretować jako świadectwo niemożności traktowania w sposób pogłębiony

⁴² Zob.: J. Dukaj, *SF po Lemie*, „Dekada Literacka” 2002, nr 1–2, s. 46.

⁴³ Zob.: Z. Mitosek, *Powieść i stereotypy (Próba interpretacji powieści A. F. Ossendowskiego „Pięć minut do północy”)*, [w:] *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973, s. 66.

problematyki, podejmowanej przez twórców *science fiction*⁴⁴? Nie powinniśmy jednak zjawiska fantastyki rozrywkowej oceniać jedynie pejoratywnie. Określane tym mianem utwory są wprawdzie mało wartościowe intelektualnie, lecz mogą stanowić literacki odpowiednik filmów komercyjnych, od których widz oczekuje rozrywki czasami nieco bezrefleksyjnej, za to pozwalającej na oderwanie się od problemów codzienności⁴⁵.

⁴⁴ Kwestię błahości problemów, poruszanych przez twórców *science fiction*, rozpatrywał m. in. Ryszard Handke – zob. tenże, *Czy fantastyka naukowa jest gatunkiem trywialnym?*, „Ruch Literacki” 1979, nr 2, s. 115–128.

⁴⁵ Tak zarysowany horyzont oczekiwań w stosunku do roli fantastyki naukowej w obiegu czytelnicznym, poświadcza np. list jednego z miłośników *science fiction*, opublikowany na łamach „Fantastyki”. Pisze on: „Mało napięcia w tych nowelach, które ostatnio drukujecie, fantastyka była związana zawsze z opowiadaniem czy powieścią detektywistyczną. W ten sposób wciągała czytelnika w krąg rzeczy niespodziewanych i dziwnych. A teraz, pozując na wielką sztukę, pełno w niej docinków politycznych i ambicji twórczych, ale od tego wszystkiego wieje nudą” (J. Gadomski, rubryka *Lądowanie LXXXIV*, „Fantastyka” 1990, nr 2, s. 3).

7. O grotesce fantastycznonaukowej

W pracach poświęconych literaturze fantastycznonaukowej przyjęło się analizowanie groteskowej odmiany *science fiction* jako zjawiska paranurtowego. Groteska fantastycznonaukowa nie jest w tym ujęciu osobnym nurtem fantastyki naukowej, lecz szczególną techniką kreacji świata przedstawionego¹.

Autorzy groteski fantastycznonaukowej w kreacji świata przedstawionego sięgają do elementów o różnej proveniencji ontologicznej: dość często w utworze przedmioty przestarzałe oraz codziennego użytku współwystępują z nowoczesną techniką (bohater *Dzienników gwiazdowych* Stanisława Lema, Ijon Tichy, zwiększa moc stosu atomowego pogrzebaczem, a na progu rakiety trzyma wycieraczkę). Czynią to w celu parodystycznego wyjaskrawienia i ośmieszenia tradycyjnie przypisywanych fantastyce naukowej rekwizytów i schematów fabularnych². Z uwagi na zbieżność celów (tj. jawnie eksponowaną samoświadomość stereotypowości obieranych rozwiązań fabularnych) można twórczość groteskową uznać za swoisty przejaw refleksji autotematycznej. Tak rozumiana groteska funkcjonuje jednak na marginesie zainteresowań twórców *science fiction*. W literaturze tej dominuje bowiem nurt przedstawiający „w zwierciadle śmiechu” realia polityczno-obyczajowe.

Twórca groteski proponuje czytelnikowi swoistą zabawę, w odnawianie logiki zdeformowanego świata i odnoszenie jej do świata pozatekstowego (zakładamy tu, że istnieniu zdeformowanego obrazu

¹ Zob. np.: R. Handke, *Polska proza fantastyczno-naukowa*, Wrocław 1969 (rozdział IV: *Groteska fantastyczno-naukowa*); E. Balcerzak, *Stanisław Lem*, Warszawa 1973 (rozdział *Świat groteski*); A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 296, hasło *Groteska fantastyczna*; A. Niewiadowski, *Literatura fantastycznonaukowa*, Poznań 1992 (rozdział *W zwierciadle śmiechu*).

² Zob.: A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej...*, s. 296, hasło: *Groteska fantastyczna*.

towarzyszy niezdeformowany wzorzec, odzwierciedlany w grotesce w charakterystyczny dla niej sposób). Ten swoisty dialog wymaga rozpoznania i podjęcia reguł gry. Przyjęcie ich jest równoznaczne z umiejętnością odnalezienia się w odmiennej sytuacji interpretacyjnej niż w trakcie lektury utworu pisanego w tonacji realistycznej.

Groteska akcentuje opozycję zdeformowanego porządku w stosunku do rzeczywistości pozatekstowej. Właśnie w konfrontacji świata przedstawionego i doświadczenia pozaliterackiego zasadza się idea groteski, operującej różnymi rodzajami humoru, wykorzystywanego w karykaturze, parodii, ironii³. Cechą wspólną właściwego grotesce śmiechu jest pozbawienie go wartości ludycznej⁴. To szczególnie rodzaj humoru, pokrewny surrealistycznemu. Ten zaś, jak zauważał Gomez de la Serna:

rozbija rzeczywistość, w której odnajduje nieprawdopodobne i kojarzy z sobą rozdzielone czasy i rzeczy; wszystko, co istnieje, czyni obcym, rozrywa niebo i ukazuje potworne morze pustki, staje się wyrazem rozdziewku między człowiekiem a światem, jest królem tego, co nie istnieje⁵.

Poetyka groteski najczęściej nie służy literackiej zabawie, mimo że jest do tego pozornie predestynowana w szczególnie sposób. Groteska

³ Związki te, w ujęciu różnych badaczy groteski referuje Anna Janus-Sitarz (*Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketa i Mrożka*, Kraków 1997, rozdział *Groteska a karykatura, parodia, satyra, ironia (relacje, opozycje)*, s. 31–38). Sugerując relacje między groteską a przywołanymi tu zjawiskami, autorka zwraca uwagę na nadrzędną pozycję, jaką zajmuje w stosunku do nich twórczość groteskowa. Na temat parodii i jej postrzegania jako techniki niejako „na usługach” groteski zob. *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1993, s. 775–776, hasło: *Parodia*. Autor hasła, Ryszard Nycz, interpretując w ten sposób funkcję parodii przyczynia się jednak do jej niedookreślenia, a jednocześnie zniekształca rolę parodii w literaturze ubiegłego wieku. Swoistą obroną parodii, jako zjawiska istotnego dla zrozumienia nie tylko XX-wiecznej, lecz i najnowszej literatury, jest szkic Edwarda Kasperskiego *Parodia a literatura XX wieku*, ([w:] *Pisać poza rok 2000*, red. A. Lam, T. Wroczyński, Warszawa 2002, s. 42–70).

⁴ Zob. na ten temat uwagi Stanisława Gębali (*Kilka uwag o grotesce literackiej*, „Kwartalnik Rzeszowski” 1967, nr 1). Według Gębali komizm nie jest warunkiem *sine qua non* groteski, jej istota nie leży bowiem w wywoływaniu śmiechu. Zarazem jednak poczucie komiczności sytuacji, postaci, zdarzeń należy uznać za jedną z najczęstszych reakcji na groteskę (tamże, s. 46). Aby zrozumieć to stanowisko, należy pamiętać, że propozycja Gębali jest polemiką z koncepcją Józefa Kelery, który upatrywał w komizmie warunek konieczny groteski (*Panorama dramatu*, Wrocław 1989, tu zwłaszcza s. 106), oraz pracą B. Dziemidzioka (*O komizmie*, Warszawa 1967).

⁵ Cyt. według: A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1995, s. 145–146.

nie może wszak zostać ograniczona do komentowania poddanej jej oddziaływaniu wizji rzeczywistości. Projektuje bowiem nową jakość rzeczywistości z wybranych z niej elementów. Owa nieprzystawalność do siebie poszczególnych elementów w obrębie utworu groteskowego ma na celu wywołanie tym większego odczucia obcości, im bardziej odrealniony jest kreowany świat. Obcość ta wypływa z niemożności odnalezienia logicznych związków między zjawiskami a istotą rzeczy. Wszak byt racjonalny to byt możliwy do ogarnięcia rozumem, groteska zaś nie tyle łączy w dziele antytetyczne porządki estetyczne (np. śmieszność z grozą, podniosłość z trywialnością), co – zdaniem Janusza Misiewicza – obrazuje wewnętrzną sprzeczność bytu. W efekcie świat przedstawiony utworu groteskowego wzbudza lęk, ponieważ prawa rządzące ową przestrzenią są niemożliwe do ogarnięcia rozumem⁶. Owa niewspółmierność może wystąpić na różnych poziomach dzieła literackiego: na płaszczyźnie motywacji, w realiach, w sposobie widzenia świata przez bohaterów. Groteskowość zaś jest wynikiem zestawienia różnych wartości estetycznych⁷.

Zarówno krytycy, jak i badacze dziejów rodzimej fantastyki naukowej nie są zgodni odnośnie do powodów transformacji tradycyjnych rekwizytów fantastycznonaukowych z *science fiction* w tonacji serio w jej groteskowy odpowiednik. Daje się jednak wyodrębnić dwa zasadnicze stanowiska badawcze. Jedni upatrują w owej ewolucji naturalnego procesu historycznoliterackiego, będącego reakcją na skonwencjonalizowanie fantastyki naukowej. Według Stanisława Lema traktowane serio warianty rozwiązań fabularnych ustępują stopniowo miejsca tym, w których pojawia się dystans wobec tematu, przyczyniający się do poszukiwań jego ujęć paradoksalnych i groteskowych⁸.

Przeciwnicy tej argumentacji wskazują, że traktowanie groteski fantastycznonaukowej wyłącznie jako reakcji na pogłębiające się skonwencjonalizowanie *science fiction* jest zbyt jednostronną oceną procesu transformacji motywów fantastycznonaukowych. Zdaniem Ewy Balcerzak zainteresowania groteską ze strony twórców *science fiction* nie można tłumaczyć ani modą, ani też świadomą rezygnacją z ujmowania konkretnych pól tematyczno-problemowych w tonacji nie

⁶ Zob.: J. Misiewicz, *Groteski kształt pozorny*, [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992, s. 231.

⁷ Zob. na ten temat uwagi Zdzisława Jastrzębskiego (tenże, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969, s. 178).

⁸ Zob.: S. Lem, *Science fiction*, [w:] tenże, *Wejście na orbitę*, Kraków 1962, s. 29. Podobne do Lema stanowisko zajmuje Ryszard Handke, według którego groteskowa absurdalność skierowana jest przeciw petryfikacji wzorców fabularnych i stereotypowym motywom fantastyki naukowej (zob.: R. Handke, *Ze Stanisławem Lemem na szlakach fantastyki naukowej*, Warszawa 1991, s. 118).

groteskowej⁹. Poprzestając na tej konstatacji, Balcerzak traktuje groteskę jako alternatywę dla kreacji realistycznej.

Dyskusja między zwolennikami transformacyjnej i alternatywnej funkcji groteski trwa, choć coraz rzadziej słychać argumenty obu stron. Jednakże zamilknięcie adwersarzy nie oznacza w tym przypadku wypracowania kompromisu, a raczej zaniechanie sporu. Za niejaką próbę znalezienia „złotego środka” można uznać chronologicznie najnowszą propozycję, autorstwa Andrzeja Niewiadowskiego.

Według badacza, groteska w utworze fantastycznonaukowym ma do spełnienia dwa zadania:

- 1) broni przed schematyzmem;
- 2) dzięki deformacjom umożliwia reinterpretację skonwencjonalizowanych wątków¹⁰.

Poniżej omówimy je kolejno.

W sytuacji, gdy wykorzystanie przez pisarza konwencji groteskowej motywowane jest pragnieniem uniknięcia pułapki schematu, autor wspomaga się nią, by przeciwstawić się powtarzalności pewnych tematów i motywów, przywoływanych w literaturze fantastycznonaukowej. W tej roli groteska może zatem – w specyficzny sposób – być odpowiednikiem (bądź też raczej uzupełnieniem) autorefleksyjnego nurtu *science fiction*, skierowanego przeciw petryfikacji rozwiązań artystycznych.

Groteska w tej funkcji pełni w istocie zadanie przypisywane jej przez Stanisława Lema: reinterpretuje podejmowane tematy, a dzięki temu uzmysławia czytelnikowi tkwiące w nich (a dotychczas z różnych względów nie wykorzystywane) artystyczne możliwości. Aby zobrazować ową autotematyczną funkcję groteski, posłużmy się przykładem miniatur Dawida Brykalskiego *Było nas trzech* i *Harde SF*. W odautorskim komentarzu określa on pierwszy z przywołanych tu utworów mianem „małego żarcika z konwencji”¹¹. Jednakże nawet mało orientujący się w dziełach z kręgu kultury popularnej czytelnik rozpozna aluzję w tytule utworu Brykalskiego do rockowego przeboju „Perfectu”, *Autobiografii*, oraz związaną z nim grę słów:

W każdym z nas inna krew. Dokładnie jak w piosence. Jeżeli w ogóle można mówić tu o krwi. Steve ma w żyłach [...] alkohol, Yngvie – kawę i słodczyce [...]. Co płynęło w żyłach Viviana nie wiedział nawet on sam¹².

⁹ Por.: E. Balcerzak, *Stanisław Lem*, Warszawa 1973, s. 79.

¹⁰ Zob. A. Niewiadowski, *Polska literatura fantastycznonaukowa*, Warszawa 1991, s. 231.

¹¹ D. Brykalski, *Od autora*, [w:] tenże, *Autostopem przez wyobraźnię*, Michałowice 2004, s. 276.

¹² D. Brykalski, *Było nas trzech*, [w:] tenże, *Autostopem przez...*, s. 175.

Podobnie finałowa konkluzja („nie pytajcie [...] kim lub czym jesteśmy. Sami nie wiemy. Ot, zwyczajni ludzie, tak dobrze przebrani, że nikt nie rozpozna w nas kosmitów, którzy uciekli z kinowego ekranu”¹³) podkreśla autoteliczny charakter utworu. Zbliżoną funkcję w *Harde SF* tegoż autora pełnią odwołania do filmów fantastycznonaukowych, podejmujących motyw inwazji: *Dnia Niepodległości* i *Marsjanie atakują*¹⁴. Przywołane tu tytuły zostają wplecione w narrację utworu: „ponieważ widziało się już niejedno, było publiczną tajemnicą, że najeźdźcy z kosmosu nie uszanują nawet Dnia Niepodległości. O atakujących Marsjanach lepiej było więc nie wspominać”¹⁵.

W przypadku drugim, dzięki grotesce możliwe jest ukazanie w zwierciadle deformacji problemów podobnych do tych, jakie występują w fantastyce naukowej pisanej w tonacji poważnej¹⁶. Fantastyka groteskowa wówczas to – jak w ujęciu Ewy Balcerzak – nurt istniejący na marginesie konwencjonalnego (tj. w tonacji serio) prezentowania wizji przyszłości. Trudno jednakże oprzeć się wrażeniu, że funkcja ta, tak zresztą jak koncepcja Balcerzak, związana z rolą groteski w fantastyce naukowej, która legła u jej podstaw, to *de facto* nader często nie rozpoznany przez czytelnika sygnał autotematyczności utworu. Zarówno bowiem przywoływane wyżej miniatury Brykalskiego, jak i np. krótkie formy prozatorskie Grzegorza Janusza lub *A może macie coś nowego chłopcy?* Soheja [Dariusza Zalewskiego] można odczytywać w perspektywie innej niż metafikcja, jednakże lektura taka zuboża tkwiące w nich sensy. Jedynie od czytelniczej wrażliwości będzie zależeć, czy dany utwór potraktuje on jako groteskową wariację na znany mu temat, czy też będzie upatrywał w nim intertekstualnych odwołań, aluzji literackich i autoreferencyjności. Autor może wprowadzić sygnał metaliterackości do utworu, jednak nie musi być on przez czytelnika uwzględniany, a niekiedy nawet dostrzeżony, zwłaszcza jeśli jest to aluzja literacka. Jako przykład tak rozumianej gry z czytelnikiem i jego znajomością dzieł kultury – zarówno wysokiej, jak i masowej – może służyć wypowiedź jednego z bohaterów noweli Dawida Brykalskiego *Przebranych nikt nie lubi*.

¹³ Tamże, s. 178.

¹⁴ *Dzień Niepodległości* (*Independence Day*), USA 1996, reż. R. Emmerich, wyst. W. Smith, B. Pullman, J. Goldblum; *Marsjanie atakują* (*Mars Attack!*), USA 1996, reż. T. Burton, wyst. J. Nicholson, G. Close, A. Bening, P. Brosman, D. DeVito.

¹⁵ D. Brykalski, *Harde SF*, [w:] tenże, *Autostopem przez...*, s. 75.

¹⁶ Zob. A. Niewiadowski, *Polska literatura fantastycznonaukowa...*, s. 231.

Rozmawiający z pasażerem taksówkarz zauważa: „Ludzie są jak książki. Jedni są wiecznym buszującym w zbożu, życie drugiego to sto lat samotności, a jeszcze inni są niczym nie kończąca się historia, a przecież każdy z nas czuje się jak obcy w obcym kraju”¹⁷. Wypowiedź ta jest czytelna, nawet jeśli nie ma się świadomości przywołania w niej tytułów powieści Salingera (*Buszujący w zbożu*), Garcii Márqueza (*Sto lat samotności*), Endego (*Nie kończąca się historia*) i Heinleina (*Obcy w obcym kraju*).

Przyjęty tu punkt widzenia nie zakłada oczywiście utożsamiania groteski z metafikcją. Sam autotematyzm też nie wyczerpuje się w grach intertekstualnych, ani tym bardziej w zabawie aluzjami. Dość często można jednak – zwłaszcza w odniesieniu do najnowszej fantastyki – takie powinowactwa zauważyć. Przykładem groteski nie odwołującej się do metaliterackości jako lekturowej perspektywy, jest nurt fantastyki społecznej, mający źródła w tradycji kabaretu politycznego.

W celu uzyskania zamierzonego efektu twórcy groteski fantastycznonaukowej często sięgają do poetyki karykatury, demitologizując niegdysiejsze wartości. Za taką można w konwencjonalnej literaturze fantastycznonaukowej uznać naukę. Oczywiście refleksja nad technicyzacją życia i miejscem, jakie w tym procesie zajmuje nauka, nie jest nowa i charakterystyczna jedynie dla groteski. Jako przykład powieści rozważającej status nauki można przywołać *Głos Pana* Stanisława Lema. Niejako *implicite* odwołuje się do tego utworu Honorata Korpikiewicz-And w miniaturze pt. *Akademia Absurdu*¹⁸. Akcja humoreski toczy się – podobnie jak powieści Lema – w środowisku naukowców, pracowników bliżej nieokreślonego instytutu. Jeden z bohaterów, Zeix, „chciał dotrzeć do granic poznania [...]. Zamiast pracowicie zliczać, on chciał sięgnąć w głąb najdalej jak tylko można”¹⁹. Udało mu się zgłębić budowę najmniejszej cząstki materii (zwanej w utworze kwintosem), w której odnalazł „ciemno świecący, ledwo zauważalny napis >>made in Demiurg<<”²⁰. Odkrywca nie

¹⁷ D. Brykalski, *Przebranych nikt nie lubi*, [w:] tenże, *Autostopem przez...*, s. 269.

¹⁸ Utwór ten miał pierwotnie, według Macieja Parowskiego, stanowić fragment większej całości (zob.: mp [Maciej Parowski], *Short stories po polsku*, „Fantastyka” 1990, nr 2, s. 52). Jednakże nigdzie nie został opublikowany w rozszerzonej formie. Decyzję o publikacji fragmentu Parowski tłumaczy w następujący sposób: „wyjąłem [...] jedną smaczną scenkę z jej [tj. Honoraty Korpikiewicz-And] noweli o naukowcach, bo rzecz mnie urzekła, a całe opowiadanie już mniej” (tamże).

¹⁹ H. Korpikiewicz-And, *Akademia Absurdu*, „Fantastyka” 1990, nr 2, s. 53.

²⁰ Tamże.

mógł jednak kontynuować badań, ponieważ został zwolniony z pracy za brak osiągnięć naukowych.

Utwór Korpikiewicz-And nie niesie ze sobą – przeciwnie niż *Głos Pana* – poważnej refleksji. To humoreska, w której najważniejsza, niczym w dowcipie, jest puenta. Utwór ten można *de facto* traktować jako swoisty przejaw humoru fantastycznonaukowego, za czym przemawiałyby jego poetyka, tj. gra sensu i bezsensu, zaskoczenie odbiorcy, wynikające z kontrastu między zapowiedzią a ostatecznym rozwiązaniem²¹. Jednakże nawet przy założeniu, że czytelnik *Akademii Absurdu* ma do czynienia z zabawą literacką, miniatura Korpikiewicz-And pozostaje świadectwem trywializacji poruszanych kwestii.

Wspominany wyżej zabieg demitologizacji można odnaleźć jednakże nie tylko w utworach groteskowych *sensu stricto*. Należy pamiętać, że jedną z najważniejszych funkcji utworów groteskowych jest demistyfikacja. Jak zauważa Anna Janus-Sitarz, ostrze groteski wymierzono jest przeciwko mitom i stereotypom²². Stąd zapewne w latach dziewięćdziesiątych wiele utworów, które możemy określić mianem groteskowych, porusza kwestie obecne w dyskursie społecznym i politycznym. Transformacje groteskowe w tych utworach sprawiają, że przewartościowaniu (niekiedy zaś degradacji) ulega w nich przede wszystkim mit polityczny²³. Toteż choć trudno mianem groteskowej (w sensie estetycznym) określić powieść Rafała A. Ziemkiewicza *Pieprzony los kataryniarza*, trudno też nie zauważyć, że w wielu epizodach zmienia się ona w satyrę na pluralizm polityczny, którego pozaliterackim odpowiednikiem stało się w Polsce ożywienie po nieomal półwiecznej stagnacji idei sejmu wielopartyjnego.

Podobnie jak działacze liberalni, w powieści Ziemkiewicza kompromitowana jest również partia narodowa. Jej lider – Suchorzewski – powtarza gest Rejtana, cynicznie pragnąc w ten sposób zdobyć popularność wśród elektoratu. Wybór nazwiska dla owej postaci nie jest przypadkowy. Ziemkiewicz odwołuje się dzięki niemu do historycznej postaci Jana Suchorzewskiego, posła na Sejm Wielki, powta-

²¹ Zob.: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Warszawa 1998, wyd. III zmienione, s. 104, hasło: *Dowcip*; s. 640, hasło: *Zart*. Na temat struktury i funkcji dowcipu zob. też np.: R. Johnson, *Joke, Theories, Anthropology*, „Semiotica” 1978, nr 3–4.

²² Zob.: A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka...*, s. 73.

²³ Mianem tym będziemy – za Tadeuszem Biernatem – określać „formę świadomości społecznej, powstałą jako korelat określonych procesów poznawczych, informacyjnych i emocji, która wywołuje z góry dający się przewidzieć irracjonalny stosunek do rzeczywistości, modyfikujący tę rzeczywistość” (tenże, *Mit polityczny*, Warszawa 1989, s. 75).

rzającego gest Rejtana w obronie sukcesji tronu. Manipulowany był on przez stronnictwo tzw. kręgu hetmańskiego (do którego należeli m. in. Franciszek Ksawery Branicki, Józef Kossakowski, Piotr Ożarowski, Jacek Małachowski) i carskiego ambasadora. Suchorzewski, nieświadomy prawdziwych celów swych mocodawców, miał odegrać rolę zrywającego obrady sesji sejmku z dnia 3 maja. Antoni Trębicki, panegirysta Suchorzewskiego, związany z Kuźnicą Kołłątajowską, usiłował nie dopuścić do urzeczywistnienia celów „kręgu hetmańskiego”. Jednak, jak pisze Roman Kaleta,

oburzony wieściami o zamachu na wolność narodu, wprowadzony w błąd umyślnie rozsianą plotką, jakoby zamachowcy postanowili wymordować wszystkich opozycjonistów, Suchorzewski pozostał głuchy na serdeczne przestrogi Trębickiego. Do obłąkanego już umysłu nie przemówiły żadne racje²⁴.

Literacki potomek tragicznej postaci pośła nie ma złudzeń co do koniunkturalizmu swego gestu, pragnąc wykorzystać go do własnych celów. Aby osiągnąć pożądaną efekt, bohater Ziemkiewicza trenuje pod okiem udzielającego mu porad reżysera:

może pan wstać. Tylko niech pan pamięta: ekspresja. Na maks [sic!] ekspresji. To ma zrobić wrażenie [...]. A szkaplerzyk trzeba będzie przykleić, bo pod pachę zjeżdża [...]. Weź pan taki klej od nas z charakteryzatorni²⁵.

Groteskowość tej sytuacji podkreśla jej zakończenie. Kiedy ekipa filmowa opuściła gmach sejmku, w jego kuluarach,

ozdobionych patriotycznymi emblematami, popielniczkami na nóżkach oraz gobelinami z wypełnionym herbami województw konturem Rzeczypospolitej, pozostał tylko poseł Suchorzewski. Rozejrzawszy się, czy aby w pobliżu nie kręcą się [...] sprzątaczkę, rozpiął spodnie i przystąpił do upychania w nich koszuli²⁶.

Gest ten, w konfrontacji z wystudiowanym przed kamerami patosem, podkreśla karykaturalny rys kreacji bohatera: oto ten, który przywoływał tradycję patriotyczną, teraz doprowadza do porządku garderobę po wystudiowanej aktorsko parodii wybuchu uczuć. Z gestu Rejtana (ale i naśladującego go w dobrej wierze Jana Suchorzewskiego) pozostał jedynie zewnętrzny pozór – ekspresję zastąpił polityczny koniunkturalizm.

²⁴ R. Kaleta, *Nawracanie pośła. Biografia Jana Suchorzewskiego*, [w:] tenże, *Oświeceni i sentymentalni*, Wrocław 1971, s. 523.

²⁵ R. Ziemkiewicz, *Pieprzony los kataryniarza...*, s. 6.

²⁶ Tamże, s. 6.

Ziemkiewicz, związany z prawicowym środowiskiem „Gazety Polskiej” i „Najwyższego Czasu”, jako baczny obserwator sceny politycznej, świadomy zagrożeń płynących z mentalności rodaków, dawał temu wielokrotnie wyraz w publicystyce. Znamionym tomem, będącym wykładnią jego poglądów, może być *Polactwo*. Zbiór ten, stanowiący analizę *conditionis politicae* współczesnej Polski, można traktować jako publicystyczne uzupełnienie poglądów zawartych na kartach utworów beletrystycznych.

Groteska w latach dziewięćdziesiątych wieku XX frekwencyjnie nie dominuje. Brak wówczas pisarza na miarę Stanisława Lema, jego zaś cykle opowiadań – *Cyberiada*, *Bajki robotów* i *Dzienniki gwiazdowe* (z subcyklem *Ze wspomnień Ijona Tichego*) – wyznaczają granice rodzimej fantastyki groteskowej. Spośród tych, którzy okazjonalnie sięgali do Lemowskiej tradycji, na uwagę zasługuje Adam Peciak, autor noweli *Gdzieś na południu*. Utwór ten można traktować jako dialog z *Inwazją z Aldebarana* Lema. Podobna jest sytuacja fabularna: przedstawiciel pozaziemskiej rasy ląduje w odległej od cywilizacji wiosce. Spotyka się z przyjęciem innym od konwencjonalnych wyobrażeń czytelnika o formule kontaktu „braci w rozumie”: zostaje uwiązany na łańcuchu i służy rozrywce samotnemu protagoniście (będącemu jednocześnie narratorem utworu). W finale obaj przenoszą się na rodzinną planetę przybysza:

ocknąłem się i zauważyłem, że siedzę na dachu jakiejś stodoły. Spojrzałem w dół. Stał tam jakiś dziwny koleś. Wielka głowa, cztery pary odnóży. Zlazłem z dachu i podchodzę do gościa. Podnoszę przyjacielsko rękę na znak przyjaźni. Dostałem w mordę²⁷.

Do wypracowanej przez Lema poetyki groteski intelektualnej (w której groteskowo przetwarzane nie są realia polityczno-społeczne i obyczajowe, lecz mechanizmy rządzące myśleniem i konfrontacja intelektualnych modeli z rzeczywistością), zdawał się sięgać u progu lat dziewięćdziesiątych Grzegorz Janusz, choć owo powinowactwo myślowe okazywało się najczęściej pozorne. Maciej Parowski, prezentujący jego utwory na łamach „Nowej Fantastyki”, zauważał, iż „balansuje młody autor [tj. Janusz] na cienkiej granicy między sztyderstwem, herezją a gorącym apostołstwem; między łatwutką intelektualną prowokacją a bardzo pogłębiionym spojrzeniem na świat”²⁸.

²⁷ A. Peciak, *Gdzieś na południu*, [w:] *Archowum* [sic!] XXI. *Najlepsza fantastyka z konkursu „Machiny”*, red. B. Chaciński, Warszawa 1999, s. 144.

²⁸ m.p. [Maciej Parowski], notka bio-bibliograficzna Grzegorza Janusza, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 2, s. 50.

Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że słowa te świadczą nie tyle o akceptacji intelektualnej propozycji Janusza, co raczej o niezrozumieniu i próbie oswojenia twórczości wykraczającej poza stereotypowe propozycje artystycznych i myślowych rozwiązań, do których przyzwyczajony był czytelnik *science fiction*. W tym (współlistniejącym z bardziej konwencjonalnym) nurcie prozatorskim Janusza można zaobserwować konsekwentne wykorzystywanie wypracowanej poetyki. Fantastyczność stała się dlań – co uzmysławia lektura utworów opublikowanych w czerwcowym numerze „Nowej Fantastyki” z roku 1997 – pretekstem do reinterpretowania przez pryzmat groteski kulturowych *cliches*. Zarówno w tych, jak i we wcześniejszych miniaturach literackich jego autorstwa, bohaterowie, będący nierzadko ikonami popkultury, rozważają sens świata i status w nim człowieka. Owe postmodernistyczne *collages* przywołują znanych powszechnie bohaterów literackich (Winnetou, kapitana Nemo, Robin Hooda), jednakże nie po to, by dopisać ciąg dalszy do ich przygód, jak czynią to z wiktoriańskimi protagonistami autorzy tzw. *steampunku*²⁹, lecz aby uczynić z nich (na wzór Ijona Tichego) figury intelektualnych rozważań. Zarówno w miniaturach Janusza, jak i w *Dziennikach gwiazdowych* Lema obrona taktyka pozwala na takie ukształtowanie fabuły, by przy lekturze utworu czytelnik często wybuchał śmiechem. Po chwili jednakże konstatuje on, że nie ma ku temu powodu; to zaś dla wielu odbiorców stanowi bodziec do zastanowienia się nad przyczynami owej wesołości³⁰. Jednocześnie zaś, wzorem autorów fantastyki społecznej, Janusz zwrócił uwagę na absurdalność życia, oddając je

²⁹ *Steampunk* to nurt fantastyki, który można traktować w kategoriach gry literackiej. Jego twórcy pozornie odwołują się do tradycyjnej *science fiction* (najczęściej jest to XIX-wieczna powieść naukowa, XVIII-wieczny horror gotycki i tzw. pulp fiction z początków wieku XX). Nierzadko również bywa przywoływana twórczość najgłośniejszych pisarzy XIX-wiecznej fantastyki, głównie Juliusza Verne’a, Herberta G. Wellsa i Arthura Conan-Doyle’a. Owo sięganie do źródeł polega najczęściej na stylizacji świata przedstawionego na XIX-wieczne realia, przy jednoczesnym wprowadzeniu w jego obręb wynalazków znamienych dla XX-wiecznej fantastyki naukowej i cyberpunku. *Steampunk* jest nurtem fantastyki, którego autorzy łączą dwa światy: nasze wyobrażenie o wieku XIX, jako czasie rewolucji przemysłowej i zawartego na kartach ówczesnie powstających „romansów naukowo-przygodowych”. W efekcie utwór steampunkowy nie tylko opisuje XIX wiek (takim, jaki jawi się on na podstawie lektury ówczesnej literatury, zafascynowanej konsekwencjami rozwoju techniki), ale i wykorzystuje postacie z XIX-wiecznej fantastyki. Kapitan Nemo, Sherlock Holmes, Dracula (niekiedy przywoływani są oni w jednym utworze). Więcej na temat *steampunku* patrz: *Co to jest steampunk?*, <http://republika.pl/steampunk/defin01.html> oraz na anglojęzycznej stronie internetowej http://members.lycos.co.uk/ngtest/phpnuke/modules.php?name=Content&pa=list_pages_categories&cid=7.

³⁰ Zob.: P. Krywak, *Stanisław Lem*, Kraków 1974, s. 56.

w utworach dzięki sięgnięciu po karykaturę, ironię. Reprezentatywna dla tego nurtu jego twórczości jest nowela *Moje pierwsze dzieło*, będąca obrazem szkoły pisarskiej. Uczniami w niej są m. in. Werter, Kafka, Pushkin, Conrad. Egzamin, kończący naukę miał być jednocześnie sprawdzianem umiejętności i talentu absolwentów:

Dyrektor [...] powiedział, że dzień dzisiejszy to ostatni dzień naszego szkolenia, że teraz będziemy zdawać egzamin pisemny [...]. Szkołę opuścić ma jeden prawdziwy geniusz, reszta marnie skończy. [...] Najlepszy [...] będzie [...] sławny, reszta zostanie zgładzona [...]. Na placu strażnicy ustawiali szubienice. Potem kazał nam napisać utwór literacki [...]. Autor najlepszego przeżyje³¹.

Podobnie jak w *Lekcji bezpiecznego seksu* Marcina Szymuli, szkoła w utworze Janusza to przestrzeń wzorowana na Kafkowskiej instytucji totalitarnej.

Spełnia ona warunki stawiane przez Ervinga Goffmana instytucji totalnej, jako miejsca zamieszkiwania i pracy. Przebywa w niej duża liczba ludzi, odciętych od reszty społeczeństwa. Ich tryb życia ograniczany jest przez przepisy regulujące zachowania jednostek³². Sięgający do poetyki *social fiction* Janusz łączy ją z konwencją groteskową, by ukazać absurd społecznego eksperymentu, mającego na celu wyłonienie genialnego twórcy. Zarazem jednak *Moje pierwsze dzieło* to, podobnie jak *Pieprzony los kataryniarza* Ziembkiewicza, przykład groteski zaangażowanej społecznie.

O randze groteski w kreśleniu obrazów nieprawidłowości życia społecznego w *science fiction* ostatniej dekady ubiegłego wieku świadczą może fakt, iż w konwencji tej napisane zostały najważniejsze utwory, wyznaczające trendy rozwojowe najnowszej polskiej fantastyki naukowej zaangażowanej społecznie:

1. *Dzień drogi do Meorii* Marka Oramusa – powieść, będąca podsumowaniem i rozrachunkiem z dominującym dekadę wcześniej nurtem *social fiction*;

2. *Święto śmiechu* Marka Oramusa, stanowiące rozliczenie z rzeczywistością stanu wojennego i pierwszych lat istnienia „Solidarności”;

3. *Komusutra* Aleksandra Olina. Utwór ten jest przykładem powieści, w której fabuła fantastycznonaukowa i sceneria podporządkowane zostały publicystycznej wymowie utworu, będącego *de facto*

³¹ G. Janusz, *Moje pierwsze dzieło*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 10, s. 46.

³² Na temat instytucji totalnej i definicji Ervinga Goffmana zob.: G. Ritzer, *Materialny świat konsumpcji*, przekł. L. Stawowy, Warszawa 2004, s. 161–162.

mało wybrednym artystycznie paszkwilem na postaci z rodzimej sceny politycznej;

4. *Lekcja bezpiecznego seksu* Marcina Szymuli, kreującego przerysowany obraz konsekwencji reform oświaty. Reformy te proponowano już we wczesnych latach dziewięćdziesiątych w poszukiwaniu nowego modelu szkolnictwa. Ironicznie, w kontekście fabuły utworu Szymuli, zdają się brzmieć słowa Marii Braun-Gałkowskiej, która w szkicu *Najważniejsze postulaty współczesnego nauczania*³³, akcentowała konieczność odejścia od encyklopedyzmu wiedzy na rzecz jej operacyjności i stworzenia modelu szkoły promującej samodzielność zdobywania przez uczniów potrzebnych im umiejętności. Skądinąd słuszną uwagę autorki, że:

dobrym uczniem nie jest ten, kto zapamiętał najwięcej gotowych rozwiązań problemów, ale ten, kto umie je samodzielnie rozwiązywać, a dobrym nauczycielem jest ten, kto umie zachęcić do samodzielnego myślenia, do poszukiwań i refleksji³⁴,

Szymula odczytuje jako przyzwolenie na eksperymentowanie z alkoholizmem i narkomanią, mające przygotować uczniów do życia w społeczeństwie przyszłości.

Cechą najnowszej groteski fantastycznonaukowej jest jej upolitycznienie. Tendencja owa wiąże utwory Szymuli, Oramusa i Olina z tradycją kabaretu politycznego, popularnego we wcześniejszej dekadzie (za jego literacki odpowiednik można uznać fragmenty *Agenta Dołu* Marcina Wolskiego, prezentujące historię polityczną Kortezi).

Element polityczny odsuwa w przywołanych tu utworach na plan dalszy pierwiastek gry literackiej, odwołując się do czytelniczych znajomości realiów pozatekstowych. Może ona dotyczyć postaci (np. w osobie generała Ślepowrona ze *Święta śmiechu* Oramusa łatwo dostrzec aluzję do Wojciecha Jaruzelskiego, ojciec Rydzyk z *Komusutry* Olina zaprezentowany został jako duchowny żądny władzy politycznej; dyskredytacji środowisk lewicowych w *Za błękitną kurtyną* Romana Bertowskiego służą nazwiska aluzyjnie przywołujące osoby znane z takich poglądów i uczynienie z nich – w ramach świata przedstawionego – spiskowców zmierzających do obalenia demokracji w Polsce³⁵), wydarzeń (np. spotkania Ałganowa z Kwaśniewskim 007

³³ M. Braun-Gałkowska, *Najważniejsze postulaty współczesnego nauczania*, „Znak” 1993, nr 9, s. 30–37.

³⁴ Tamże, s. 32.

³⁵ Bohater utworu, w trakcie rekonwalescencji po wypełnieniu zadania wywiadowczego, czyta w „Gazecie Warszawskiej”: „Dzisiaj w nocy dokonano w całej Polsce

w *Komusutrze* Olina) bądź tendencji społecznych. W tym przypadku znamieny jest osąd społeczeństwa polskiego, postawionego w obliczu stanu wojennego, wypowiedziany w *Święcie śmiechu* Oramusa przez jednego z bohaterów – Zenka. Według niego przeciętni Polacy „mają w dupie cały stan wojenny. Ani im w głowie cierpieć z powodu tragedii narodowej, gównu ich wzruszają narodowe dni hańby, chcą się tylko nachlać, przed spaniem coś zwalić [sic!] – taka ich filozofia”³⁶.

Obrona przez autorów praktyka pisarska wyklucza próby uniwersalizacji dzieł. Pozbawione znajomości politycznego kontekstu, towarzyszącego ich powstaniu, pozostają nieodczytanymi utworami o nikłych wartościach artystycznych.

Równie nieudane, jak w przypadku fantastyki politycznej, okazało się wprowadzenie elementu groteskowego w obręb utworów należących do kręgu fantastyki rozrywkowej. Owo fiasko wynika ze specyfiki groteski. Zderzenie ludyczności fantastyki rozrywkowej i estetyzmu groteski prowadzi bądź do podporządkowania w obrębie utworu jednego z elementów drugiemu, bądź do rozbicia dzieła na dwie warstwy, realizujące odmienne założenia. Alternatywą tego typu rozwiązań jest podporządkowanie elementu groteskowego satyrze. Zaletą takiej strategii jest zachowanie jednorodności artystycznej dzieła. Przykładem utworu, realizującego te założenia są *Bramy strachu* Andrzeja Ziemiańskiego. W wątek poszukiwań spiskowców, dążących do obalenia reżimu, wprowadzony został satyryczny obraz działań policji. W ich wyniku

jakaś kobieta złożyła zażalenie o bezczelne nagabywanie jej niemowlaka, kilku ślepców o zadawanie upokarzających pytań, kilkunastu głuchoniemych o bezprawne zatrzymanie pod zarzutem utrudniania działań policji i odmowy składania zeznań³⁷.

*

*

*

Autorzy utworów groteskowych powstałych po roku 1990 utracili dynamizm swoich poprzedników. Usiłowali wprowadzić wykorzystać

aresztowań około dziesięciu tysięcy ludzi. Wszyscy oni byli związani z różnymi organizacjami infiltrującymi Polskę i powiązanymi z obcymi strukturami, które chciały wywołać w Polsce rewolucję. Byli to między innymi członkowie masonerii, organizacji paramasońskich oraz przedstawiciele wywiadów [...] Dzięki błyskawicznej akcji zdołano ująć prawie wszystkich. Z podanych informacji wynika, że zbiegł jedynie Alojzy Michniak (...) oraz Bogusław Jeremek” (R. Bertowski, *Za błękitną kurtyną*, Warszawa 1996, s. 120, podkr. A. M.).

³⁶ M. Oramus, *Święto śmiechu*, Warszawa 1995, s. 175.

³⁷ A. Ziemiański, *Bramy strachu*, Wrocław 1990, s. 104.

wać fantastycznonaukową konwencję do tych samych celów, jednak nie mogli już liczyć na podobny oddźwięk. Wiązało się to zarówno z dynamizacją życia politycznego (jak się zdaje literatura nie mogła już mu sprostać), jak i z coraz powszechniej zauważalnym zanikiem zwyczaju czytania. Obecna w grotesce kategoria gry wymusza na czytelniku znajomość podstawowych konwencji i motywów oraz praw, jakimi rządzi się sztuka deformująca rzeczywistość.

Jean Onimus dowodził

Znajdujemy się pod każdym względem w pełni kryzysu świadomości, a więc i buntu. Naszą jedyną odpowiedzią na wyzwanie rzucone przez rzeczy jest śmiech: u kresu gniewu pojawia się humor, czarny humor. Nasz los wydał nam się tak dziwaczny, że nie pozostaje nam nic innego, jak uczynić go jeszcze bardziej dziwnym, podkreślając to, co jest w nim śmiechu warte i patetyczne, dwa efekty ściśle ze sobą związane we współczesnej sztuce³⁸.

Doświadczenie kryzysu wartości powoduje, że twórca groteski traktuje – zgodnie z sugestią Onimusa – rzeczywistość jako absurdalną, jedynym zaś sposobem na jej opanowanie staje się śmiech. Czy jednak groteska fantastycznonaukowa może pełnić funkcję analogiczną do *katharsis*? Tę cechę przypisuje jej – za Michaiłem Bachtinem – Anna Janus-Sitarz, mówiąc o oczyszczającej funkcji wywołwanego nią śmiechu³⁹. Jednakże trudno pogodzić osiągnięcie spokoju wewnętrznego z ludyczną funkcją *science fiction*, pełnioną w charakterystycznym dla niej, popularnym obiegu czytelnictwem.

Sięgnięcie po tradycyjną rekwizytornię fantastycznonaukową redefiniuje w utworze groteskowym próbę przywoływania motywów. Twórczości szermującej śmiechem nie zawsze towarzyszy tendencja do uniwersalizacji podejmowanej tematyki, o czym mogą świadczyć przywoływane w niniejszym rozdziale przykłady fantastyki społecznej (mamy tu na myśli zwłaszcza *Święto śmiechu* Oramusa i *Komusutę* Olina).

Jednocześnie należy pamiętać, że migotliwość możliwych znaczeń, jakie niesie ze sobą utwór groteskowy, może skazywać (i czyni tak najczęściej) groteskę fantastycznonaukową na niepopularność wśród szerokich kręgów czytelników, zainteresowanych ludycznym aspektem *science fiction*. Oczywiście rozrywka nie wyklucza sprawności

³⁸ J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, przekł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4, s. 320.

³⁹ Zob.: A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka...*, s. 16. Na temat Bachtinowskiej koncepcji kultury karnawałowej i funkcji w jej obrębie śmiechu zob.: M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’a i kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przekł. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975.

warsztatowej. Wręcz przeciwnie: pisarz musi być sprawnym rzemieślnikiem, jeżeli chce nie tylko osiągnąć sukces, lecz choćby utrzymać się na wymagającym rynku czytelnicznym⁴⁰. Niemożliwe jednak wydaje się pogodzenie wymogów komercyjności i eksperymentu artystycznego – odmienny jest w tym przypadku horyzont oczekiwań odbiorcy. Ewa Balcerzak sugeruje wręcz, że percepcja absurdałnego humoru, znamienne dla groteski, wymaga odbiorcy o wysokim poziomie intelektualnym⁴¹. Dzieje fantastyki naukowej pouczają, iż niewielu pisarzy osiągnęło poziom, satysfakcjonujący wykreowanego przez Balcerzak założonego odbiorcę twórczości groteskowej. Ilekroć jednak twórcy *science fiction* sięgali po nierealistyczny styl kreacji świata przedstawionego, przekraczali granice obranej konwencji, dopełniając zarazem tradycyjne sposoby ujmowania problematyki w prozie fantastyczno-naukowej.

⁴⁰ Na ten temat zob.: D. Nowacki, *(Nie)widzialna ręka rynku. Proza polska lat dziewięćdziesiątych w nowych sytuacjach*, „Dykca” 1998, nr 9–10, s. 100–118.

⁴¹ E. Balcerzak, *Stanisław Lem...*, s. 79.

Zjawiska osobne

Wprowadzenie

Jakkolwiek najłatwiej jest mówić o literaturze tworząc sieć typologiczną, grupującą podobne (z różnych względów) utwory, najciekawsze dzieła pozostają najczęściej poza konstelacjami wykreowanymi przez krytyków i historyków literatury¹.

Jednocześnie niemożliwe jest stworzenie panoramy literackiej – niezależnie od tego, czy dotyczyć to będzie epoki, stylu, gatunku – odwołując się wyłącznie do utworów przełamujących czytelnicze i literackie stereotypy. Jak zatem należy traktować owe *opum non grata*, zaciemniające klarowność prezentowanego wywodu? Wydaje się, że literaturoznawcy wypracowali w tym względzie dwie praktyki: przemilczenia i adaptacji.

Pierwsza ze strategii – prostsza i motywowana koniecznością selekcji opracowywanego materiału – polega na pominięciu utworów (z różnych powodów) „niewygodnych”. Czym innym jednakże jest nieuwzględnienie twórczości epigońskiej, czym innym zaś wykluczenie poza nawias refleksji dzieł nierzadko wybitnych, lecz dość często migotliwych znaczeniowo i nie dających się jednoznacznie zaklasyfikować. Przykładem zastosowania tej strategii jest szkic Roberta Klementowskiego *Niewolnik wyobraźni*², poświęcony beletrystyce Jacka Dukaja. *Ruch generała* (utwór skądinąd interesujący z uwagi na barokowy język narracji oraz mariaż schematu fabularnego, znamiennego dla *fantasy*, z technicystyczną scenerią akcji), w rozważaniach Klementowskiego nie został uwzględniony, poza ogólnikową uwagą o filmowej wyobraźni Dukaja.

¹ I w tym jednak przypadku, jakby posłuszni słowom Klausa W. Hempfera, także to, co niesystematyczne, krytycy starają się opisać w sposób systematyczny (zob.: tenże, *Teoria gatunków*, przekł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3, s. 300). Krytycy czynią to, nawet jeśli ich działania oznaczają wymyślanie nowych, niekiedy oksymoronicznych, określeń, jak np. *science fantasy*.

² R. Klementowski, *Niewolnik wyobraźni*, „Czas Fantastyki” 2005, nr 2, s. 10–15.

O ile więc w przypadku utworów epigońskich przemilczenie jest czymś oczywistym, o tyle w odniesieniu do sytuacji drugiej (tj. pomijania utworów migotliwych znaczeniowo) stawia pod znakiem zapytania uczciwość badawczą i kompetencje krytyka.

Druga ze strategii – określana tu mianem adaptacji – polega na „dostosowywaniu” dzieła do wypracowanych przez krytykę literacką schematów interpretacyjnych.

Stereotypizacja, jakkolwiek przydatna do stworzenia panoramicznego obrazu problemu, zawodzi w odniesieniu do konkretnych utworów. Wynika to z założeń samej literatury, odwołującej się do kategorii oryginalności dzieła jako składowej jednego z elementów oceny wartościującej³. Jednocześnie należy pamiętać, że utwory ultraawangardowe dość często są postrzegane jako zjawiska hermetyczne, niepodatne na próbę odczytania w kontekście tradycji literackiej. W odniesieniu do nich element stereotypizacji może być pomocny w procesie lektury. Przypomnijmy, iż – zdaniem Kazimierza Bartoszyńskiego – stereotyp należy do sfery swoistego *locus communis*. Wszelkie rozpoznawanie lub identyfikacja informacji zawartej w utworze literackim (czy też szerzej, w tekście kultury) możliwa jest wszak jedynie przy założeniu, że obie strony dialogu posługują się zbliżonymi stereotypami⁴.

Zarówno strategia przemilczenia, jak i adaptacji zubożają obraz literatury o utwory najbardziej wartościowe, nie poddające się jednoznacznym interpretacjom.

Niniejsza część pracy poświęcona została takim właśnie „zjawiskom osobnym”. Zamieszczone w niej szkice łączy, prócz zasady organizującej całą pracę, próba działania specyfiki rodzimej fantastyki naukowej, ukazanej na tle tradycji *science fiction*.

³ Na temat miejsca i funkcji wartościowania w literaturoznawstwie i krytyce zob. np.: H. Markiewicz, *Wartości i oceny w badaniach literackich*, [w:] tenże, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1965; R. Ingarden, *Uwagi o estetycznym sądzie wartościującym*, [w:] tenże, *Studia z estetyki*, przekł. M. Turowicz, Warszawa 1970, t. 3, s. 153–164; W. Kayser, *Ocena dzieła literackiego*, przekł. O. Dobijanka-Witczakowa, [w:] *Współczesne teorie badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1970, t. 1.

⁴ Zob.: K. Bartoszyński, *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971, s. 129.

1. Spiski Marcina W.

Twórczość Marcina Wolskiego¹ na tle rozrywkowego nurtu najnowszej polskiej fantastyki jawi się jako zjawisko wyjątkowe z przynajmniej dwu powodów. Pierwszym z nich jest liczba opublikowanych po roku 1990 utworów, którą frekwencyjnie można uznać za ewenement²; drugim – jednorodność tematyki (podobną problematykę Wolski poruszał już wcześniej, przed rokiem 1989). Czytelnik, śledzący jego twórczość w sposób systematyczny, oczywiście dostrzeże zasadniczą różnicę w ich poetyce: w utworach opublikowanych obecnie Wolski zrezygnował z rozbudowanego systemu aluzji (który można odnaleźć m. in. w *Numerze* lub cortezjańskim epizodzie *Agenta Dołu*) na rzecz politycznej doraźności; np. w *Ekspiacji* winą za dopuszczenie do terrorystycznego ataku na World Trade Center z dnia 11 września 2001 r. obarczone zostały agencje wywiadowcze Rosji i Stanów Zjed-

¹ Mowa tu oczywiście tylko o twórczości związanej z fantastyką naukową. Zastrzeżenie owo jest o tyle istotne, że Wolski jest również cenionym autorem kabaretowym, współtwórcą (wraz z Andrzejem Zaorskim) cyklicznych programów „Polskie zoo” i „Akropoland”, wielu szopek noworocznych (poprzestajemy tu na jego działalności jako twórcy satyry kabaretowej w latach dziewięćdziesiątych). Z wcześniejszej działalności jako autora słuchowisk o charakterze kabaretowym należy pamiętać o stworzonej i redagowanej przez niego audycji „Sześćdziesiąt minut na godzinę” (1974–1981). Wolski był również autorem cenionych do dziś widowisk telewizyjnych, m. in. *Telefonu zaufania* (współautor: Maciej Wojtyszko, 1973), *Czarnego kabaretu* (współautor: Andrzej Zaorski, 1978), *Szkoły upiórów* (1982). Więcej na temat biografii twórczej Wolskiego zob.: A. Niewiadowski, *Polska fantastyka naukowa 1945–1985*, Warszawa 1987, s. 76–77, hasło: *Wolski Marcin*; A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 221–222, hasło: *Wolski Marcin*.

² Liczbą opublikowanych utworów Wolskiemu dorównuje jedynie Andrzej Ziemiański, szczególnie aktywny literacko na progu ostatniej dekady wieku XX i po roku 2000. Za *signum temporis* należy uznać fakt, że obaj pisarze reprezentują nurt fantastyki utożsamianej z – często mało wybredną – rozrywką.

noczonych. Owo zaniedbanie obowiązków ze strony służb specjalnych w powieści Wolskiego było elementem gry politycznej mającej na celu utrzymanie strefy wpływów wywiadu byłego ZSRR w Europie Wschodniej. Innymi słowy, Wolski porzucił „fantastykę ezopową” na rzecz ufantastycznionego thrillera³.

Zmiana zainteresowań – z badania prawidłowości na rzecz analizy jednostkowych przypadków – nie pozostała bez wpływu na jakość artystyczną utworów, coraz częściej stających się deklaracjami światopoglądu ich autora. Uniwersalność *Numeru* bądź *Świnki* zastąpiona została (zwłaszcza w *Ekspiacji*) aktualizacją problematyki, utrzymanej w duchu satyryczno-rozliczeniowych utworów Aleksandra Olina (autora *Komusutry*) i Marka Oramusa (znamienne dla omawianej tu kwestii pozostaje *Święto śmiechu* tegoż autora). Od przywołanych powieści twórczość Wolskiego różni wyższy poziom artystyczny i sprawność warsztatowa. To jednakże, co decydowało o wartości wcześniejszych utworów (choćby *Antybaśni*), zastąpione zostało tendencją do na poły publicystycznego traktowania podejmowanych kwestii społeczno-politycznych bądź tworzenia „opowieści z tezą”, których schemat można uznać za paralelny do baśniowych zmagień Dobra ze Złem. Źródeł owej zmiany zainteresowań można upatrywać w deklaracji Wolskiego, który w jednym z felietonów wyznawał:

„Mimo że zło jest bardziej spektakularne od dobra, od paru lat staram się pisać >>ku pokrzepieniu intelektów<< (...) Zapewne kres naszego świata może nadejść. Ale nie musi. Trzeba w to wierzyć. I o tym pisać!”⁴

Obrana przez Wolskiego strategia pisarska kryje w sobie niebezpieczeństwo, którego autorowi nie udało się uniknąć. Jego kolejne utwory to wariacje osnute wokół spiskowej teorii dziejów. Temat to szczególnie nośny, jako że motyw spisku przeciw światu – stanowiący źródło agenturalnej wizji historii – w literaturze popularnej aktualizowany jest nader często. Opowieści o zmaganiach z tajemną (niekie-

³ O słuszności sugerowanej tu przynależności genologicznej świadczą wyróżniki „dreszczowca”, które można odnaleźć w beletrystyce Wolskiego. Są one zarazem, według Jerry’ego Palmera, wyznacznikami specyfiki thrilleru:

1) obecność motywu spisku (bardzo często o charakterze totalnym), postrzegane jako siła dążąca do zniszczenia porządku społecznego (obszerniej na ten temat dalej);

2) postać bohatera walczącego ze złem, obdarzonego szczególnymi zdolnościami;

3) istotna rola *suspensu* jako elementu narracji.

Więcej na ten temat zob.: J. Palmer, *Thrillers Generis and Structure of a Popular Genre*, London 1978, s. 100.

⁴ M. Wolski, *Nienapisana księga*, „Czas Fantastyki” 2005, nr 2, s. 60.

dy wręcz demoniczną) konspiracją miały i wciąż mają wiernych czytelników⁵. Obraz spisku Wolski opracowuje inwariantnie w różnych konwencjach. Można go odnaleźć m. in. w następujących utworach: *Bogach jak ludziach*, *Omdleniu*, *Korekturze*, *Kwadraturze trójkąta*, *Rekonkwiescie*, *Alterlandzie*, *Ekspiacji*, a więc w niemal wszystkich dłuższych utworach, opublikowanych po roku 1990⁶. Nie brak wśród nich historii alternatywnej, wraz z przemieszczaniem się protagonistów między równoległymi wymiarami (wersjami?) rzeczywistości i pętli czasowych. Dość często też Wolski sięga po poetykę z pogranicza *science fiction*, *fantasy* i *horroru*. Można odnaleźć również elementy racjonalizacji wątków tradycji religijnej.

Jakkolwiek powyższe zestawienie może sugerować potencjalną obfitość poruszanych przez Wolskiego kwestii, *de facto* praktyka pisarska sprowadza się do wykorzystywania prostych fabularnie struktur, podporządkowanych sensacyjnej akcji. Niekiedy zresztą trudno jest precyzyjnie określić przynależność genologiczną utworów: jako przykład dzieła „podejrzanego gatunkowo” można przywołać *Ekspiację*. Powieść ta pozornie jest realistycznym utworem sensacyjnym (bierzemy tu pod uwagę nie stopień prawdopodobieństwa fabularnego – nader zresztą nikły – lecz relację ontologiczną między światem przedstawionym a rzeczywistością czytelnika), jednakże sceny finałowe sugerują możliwość pojawienia się elementu fantastycznego.

Szczególne miejsce wśród utworów Wolskiego wydanych po roku 1990 zajmują dwie powieści: *Krawędź snu* i *Według św. Malachiasza*. Wraz z wcześniej opublikowanym *Agentem Dołu* z roku 1988 tworzą one swoistą „trylogię eschatologiczną”. Łączy je tematyka – spiszek sił nadprzyrodzonych o demonicznym charakterze, mający na celu zawładnięcie światem doczesnym. Sugeruje ona związki powieści Wolskiego z konwencją *fantasy* bądź *horroru*. Owemu powinowactwu zdaje się jednak przeczyć – zwłaszcza w *Krawędzi snu* – scjentystyczna wykładnia aktu stworzenia świata⁷.

Spiskowcy, dążący do przejęcia władzy nad światem, czynią to sami (*Krawędź snu*), bądź poprzez wysłanników (*Agent Dołu*, *Według*

⁵ Zob.: J. Tazbir, *Spiskowa teoria dziejów*, [w:] tenże, *Od Haura do Isaury*, Warszawa 1989, s. 224.

⁶ Brak pośród przywołanych tu utworów *Psa w studni* – jednej z najciekawszych i najwartościowszej artystycznie powieści Wolskiego. Wykorzystywany w niej motyw niezamierzonej podróży w czasie nie jest jednak uzasadniony w sposób uprawniający zaliczenie owego utworu do kręgu literatury *science fiction*.

⁷ Więcej na temat tej powieści zob. w rozdziale *O tzw. fantastyce skandalizującej* w części *Wśród nurtów, konwencji, stylów*.

św. Malachiasza), wykorzystujących nowoczesną technikę. Jednorodności tematyki *Krawędzi snu* i *Według św. Malachiasza* towarzyszy analogiczny schemat fabularny: przeciętny mężczyzna w średnim wieku przypadkowo wpada na trop afery. Początkowo budzi ona jego zaciekawienie, kiedy zaś dostrzega grożące mu realnie niebezpieczeństwo, nie może już się wycofać. Jego przeciwnikami są zarówno ponadnaturalne moce (pomimo że początkowo nie wierzy on w ich istnienie), jak i manipulowani przez nie ludzie. W finale utworu protagonista otrzymuje – niejako w nagrodę za poświęcenie – rękę współtowarzyszki walki ze złem. Wątek ten – na poły romansowy, na poły baśniowy – zdaje się potwierdzać stereotyp, w myśl którego dobro zawsze zostaje nagrodzone, a zło ukarane. Ów przejęty z baśni schemat konstrukcyjny nie jest koherentny z sensacyjną fabułą. Dobro bowiem zwycięża wprawdzie – jak w tradycyjnej baśni – jednak trudno byłoby określić powieści Wolskiego mianem utworów umoralniających.

Element fantastycznonaukowy – zarówno w *Krawędzi snu*, jak i w *Według św. Malachiasza* – jest silnie ograniczony. Relatywnie łatwiej można wyodrębnić połączony z wątkiem religijnym pierwiastek *science fiction* w pierwszej z przywołanych tu powieści. Utwór ten jest (z założenia obrazoburczą, lecz w istocie nieudaną literacko) reinterpretacją motywu inwazji opiekuńczej: byt kreowany na podobieństwo chrześcijańskiego Boga tworzy na Ziemi warunki sprzyjające rozwojowi życia, sztucznie stworzonego w laboratorium. Jest to pomysł tyleż kuriozalny, co mało nośny problemowo. Wydaje się, że Wolski usiłował stworzyć powieść skandalizującą, zamiar ten jednak okazał się chybiony.

Rekwizyt fantastycznonaukowy trudniej jest wyodrębnić w ostatniej części trylogii⁸. Można uznać zań dyskiетkę, która w niewyjaśniony sposób znalazła się w relikwiarzu świętego Malachiasza. Po uruchomieniu, na ekranie komputera ukazuje się zapisany na niej Dekalog.

Akcja utworów Wolskiego – wartka, pełna zaskakujących zwrotów – przenosi czytelnika w różne regiony świata. To kolejna charakterystyczna cecha twórczości tego pisarza: bohaterowie jego utworów w poszukiwaniu rozwiązania zagadki nie wahają się przed podjęciem wyprawy w najdalsze i nierzadko egzotyczne zakątki Ziemi⁹.

⁸ Jest to zarazem najmniej spójna powieść cyklu. Por. na ten temat uwagi Krzysztofa R. Wągrowskiego, zob.: tenże, *Marcin Wolski*, „*Według św. Malachiasza*”, „Pismo SF FRAMLING”, nr 3 (czerwiec–lipiec 1999) <http://www.framzeta.art.pl>.

⁹ Akcja *Krawędzi snu*, rozpoczęta w Warszawie, toczy się na terenach Wspólnoty Niepodległych Państw, na stokach Araratu i w trakcie olimpiady w Atlancie; w *Według św. Malachiasza* jest to Jamajka, Sycylia, Afryka, Hawaje, Polska i Watykan.

Wolski, historyk z wykształcenia, a jednocześnie satyryk i socjolog z zamiłowania, traktuje przedmiot swych zainteresowań – badanie mechanizmów procesu dziejowego i jego podatności na manipulację – jako pretekst do rozważań historiozoficznych. Częstokroć jednak błahość fabuły uniemożliwia dostrzeżenie owej refleksji i spłyca wymowę utworów. Na postrzeganie twórczości Wolskiego jako literatury sensacyjno-fantastycznej (niekiedy dość „niskich lotów”¹⁰) niewątpliwie ma wpływ – oprócz stereotypowości obieranych przezeń rozwiązań fabularnych, w których można odnaleźć świadectwo fascynacji pisarstwem Roberta Ludluma, Alistaira MacLeana lub Toma Clancy’ego – piętrzenie nieprawdopodobnych sytuacji i rozwiązywanie ich w sposób przywołujący zasadę *deus ex machina*. Jako przykład wręcz „nadobecności” owych mechanizmów może służyć *Rekonkwista*. Jej bohater, znany czytelnikom *Psa w studni*, Aldo Gurbiani, w trakcie pooperacyjnej śpiączki zostaje przeniesiony do XVII wieku. Tam tworzy sekretne laboratorium, zniszczone przez Indian sterujących latającymi spodkami. Aby ustrzec Europę przed groźbą tytułowej rekonkwisty ze strony rdzennych Amerykanów, wspomaganych przez przybyszy z kosmosu, wyrusza z przyjaciółmi do Ameryki Północnej, odnajduje bazę najeźdźców i przyczynia się do zdetonowania stosu atomowego. Wybuch niszczy bazę latających spodków, co uniemożliwia podbój Europy, ponieważ potencjalni agresorzy nie dysponują flotyllą zdolną przepłynąć ocean. Osobliwość pomysłu, wokół którego osnuta jest fabuła utworu sprawia, że odbiorca nie jest pewien, czy *Rekonkwista* to powieść pisana „serio”, czy też parodia literatury sensacyjno-fantastycznej. Ową rozterkę interpretacyjną pogłębiać może fakt, że brak w utworze sygnałów świadczących o dystansie pisarskim do wykorzystywanej materii fabularnej. Jednakże w przypadku, gdy uznamy, iż powieść ta tworzona jest w tonacji serio, liczne rozwiązania typu *deus ex machina* obniżają jej wartość artystyczną.

¹⁰ O niskiej ocenie twórczości Wolskiego, zwłaszcza ostatniej powieści, *Ekspiacji*, świadczyć może ironizujący ton recenzji Tadeusza A. Olszańskiego, zatytułowanej – co znamienne – w sarkastyczny sposób *Bondzik w sutannie* (<http://www.esensja.pl/książka/recenzje/tekst.html?id=1714>). Pośród wielu zarzutów, Olszański zauważa, że „>>Ekspiacja<< się Wolskiemu nie udała. Ta historia o polskim Bondzie w sutannie (choć przez większą część akcji – bez niej) jest być może dobrym materiałem wyjściowym dla scenariusza filmowego: w kinie nawet przeraźliwy kicz zakończenia byłby do przełknięcia (znacznie przeraźliwszymi karmiło nas już amerykańskie kino). Ale od powieści oczekujemy więcej, gdyż czytając posługujemy się intelektem w większym stopniu niż oglądając film” (tamże).

Niezależnie od traktowania tego utworu jako niezbyt udanej powieści rozrywkowej, można odnaleźć w nim elementy refleksji nad determinizmem historii. Jeden z bohaterów, Piotr Gomez, przepowiadając nieuchronność inwazji ze strony północnoamerykańskich najeźdźców, zgadza się jednocześnie uczestniczyć w wyprawie do Nowego Świata, by ów najazd powstrzymać. Refleksja historyzoficzna (wbrew sugestiom Macieja Parowskiego¹¹) pozostaje jednak na marginesie *Rekonkwisty*. Przede wszystkim bowiem jest ona przykładem niezbyt sprawnie napisanego utworu o charakterze sensacyjno-przygodowym, zaś obecność w nim elementu *science fiction* służy uatrakcyjnieniu fabuły.

Motyw spisku, istotny w gatunkowej strukturze thrillera, zostaje w prozie Wolskiego ujmowany w wielu wariantach: od manipulacji historią (*Korektura*, *Omdlenie*) do zagrożenia ładu społecznego (*Rekonkwista*) i duchowego (*Krawędź snu*, *Według św. Malachiasza*). Dodajmy, że Wolski nie zadowala się spiskiem lokalnym. Protagonisci odkrywają konspirację zagrażającą całej ludzkości. Sięgając do popularnych teorii spiskowych, wykorzystuje je w sposób konwencjonalny, poprzestając na ich przywołaniu, bez prób reinterpretacji¹². Nieomal w każdym utworze można dostrzec trzy podstawowe elementy przywoływanych teorii, niezależnie od tego, czy dotyczą one przejęcia władzy przez Antychrysta (*Według św. Malachiasza*), uniemożliwienia reform społeczno-politycznych (*Omdlenie*, *Ekspiacja*), czy też terrorystycznego ataku z dnia 11 września 2001 r. na nowojorskie wieże World Trade Center (*Ekspiacja*). Są to:

- potężna, zakonspirowana organizacja, sięgająca po ogólnoświatową hegemonię. Dość często w twórczości Wolskiego tworzący ją ludzie reprezentują lewicowy światopogląd: w *Korekturze* organizacją odpowiedzialną za zamachy było KGB, w *Alterlandzie* lewicowy spisek sięgnął szerzej, obejmując środowiska intelektualne Zachodniej Europy. Obraz paneuropejskiego spisku komunistycznego ma jednak wiele cech paralelnych do wizji „światowego spisku imperializmu”, znamiennej dla propagandy komunizmu;

- mniej lub bardziej świadomi swej roli w spisku agenci. Są oni najczęściej zdeprawowani przez pieniądze lub władzę, choć nie brak również postaci oddanych idei: w *Alterlandzie*, na sygnał ataku, „nim wstał świt, >>pięta kolumna<< komunistycznych dywersantów,

¹¹ Zob.: M. Parowski, *Dumas, Verne, Däniken...*, „Nowa Fantastyka” 2001, nr 12, s. 69.

¹² Na temat teoretycznych podstaw spiskowej teorii dziejów i cech charakterystycznych poglądu konspiracyjnego zob.: D. Pipes, *Potęga spisku. Wpływ paranoicznego myślenia na dzieje ludzkości*, przekł. S. Kędziński, Warszawa 1998 (tu zwłaszcza s. 40–41 i 62–71).

ideowych >>poputczików<< czy po prostu >>użytecznych idiotów<<, sparaliżowała Niemcy¹³, umożliwiając przejęcie w nich rządów komunistom.

Podobnie Liwshyc (jeden z bohaterów *Korektury*) wykonywał swą pracę prognostyka tyleż z zamiłowania, co z wiary w komunistyczną utopię, której finałem miał być „zjednoczony świat bez wojen, świat równych i wolnych ludzi. Wrażliwych humanistów i reformatorów”¹⁴. Postawę przeciwną do Liwshyca zajmuje Łunienko, zawodowy morderca. Dla niego liczy się przede wszystkim wynagrodzenie za kolejne zabójstwa;

- niewielka grupka ludzi (pośród których znajduje się protagonista), usiłujących zapobiec katastrofie. Najczęściej nic ich z sobą nie łączy, spotykają się zaś zupełnie przypadkowo i tylko zbliżony światopogląd sprawia, że zaczynają ze sobą współpracować. Protagonista (a zarazem narrator) *Według św. Malachiasza* konstatuje z niejaką ironią:

Tak oto mieliśmy czteroosobowy zespół: nawiedzona emerytka, genialny wyrostek, żadna sensacji pannica i podstarzały parodysta. W tym składzie zamierzaliśmy się porwać na sześciu potężnych przeciwników, z których jeden aspirował do Białego Domu, drugi do Tronu Piotrowego, trzeci chciał rządzić najbardziej rozwojową mafią, czwarty pociągał nitki światowej masonerii, piąty władał wszechwładną sekta religijną, a szósty był na najlepszej drodze do skupienia w swym ręku globalnych sieci telewizyjnych. (...) Jakby tego jeszcze było mało, naraziliśmy się konsorcjum Karakorum, kontrolującego – w sposób mniej lub bardziej legalny – ponad jedną czwartą światowego rynku finansowego¹⁵.

Owo kontrastowe zestawienie możliwości obu stron konfliktu ma uwypuklić niewspółmierność szans na pokonanie wroga przez protagonistę. Biorąc jednak pod uwagę paranormalne zdolności bohaterów stających po stronie dobra, ich możliwości są jedynie w pozorny sposób znikome.

Twórczości Wolskiego zdaje się patronować uwaga Nesty H. Weber, iż wiara w mający globalny zasięg spisek nie zawsze wypływa z myślenia paranoicznego¹⁶. Dla zwolenników teorii spiskowej najbardziej wszak przekonującym świadectwem jest brak dowodu na istnienie spisku¹⁷. Zarazem jednak odbiorcy trudno jest uwierzyć w praw-

¹³ M. Wolski, *Alterland*, Warszawa 2003, s. 67.

¹⁴ M. Wolski, *Korektura*, Warszawa 1993, s. 19.

¹⁵ M. Wolski, *Według św. Malachiasza*, Warszawa 1999, s. 314.

¹⁶ Zob.: N. H. Weber, *Secret Societies and Subversive Movements*, Nowy Jork, 1924, s. XI.

¹⁷ Zob.: tamże, s. 298.

dopodobieństwo kreślonej w twórczości Wolskiego wizji spisku. Jednakże, paradoksalnie, owa niewiara również może być dowodem na istnienie konspiracji, gdyż – jak argumentuje Pipes – „to, co jest logicznie możliwe nie musi być wiarygodne”¹⁸.

Operując założeniami fantastyki utożsamianej z zabawą literacką, Wolski stara się z motywu spisku totalnego, wszechogarniającego uczynić atrakcyjne dla czytelnika widowisko. Nie waha się przy tym sięgać po wydarzenia znane odbiorcy z pierwszych stron gazet, nawet jeśli miałyby to zostać uznane za dwuznaczne etycznie. Czyż można bowiem zgodzić się na wykorzystywanie tragedii ofiar ataku terrorystycznego na World Trade Center (co dzieje się w *Ekspiacji*) do snucia sensacyjnej opowieści o perypetiach bohaterów ukrywających się przed wywiadem?

Splatając elementy powieści grozy, romansu, „czarnego kryminału” i fantastyki naukowej pisarz tworzy swoistą *Wolski-fiction*¹⁹. Dzięki owemu mariażowi różnych gatunków literatury popularnej twórczość Wolskiego, jakkolwiek nie zawsze satysfakcjonująca intelektualnie, może stanowić interesującą propozycję lekturową dla odbiorcy poszukującego w *science fiction* rozrywki.

¹⁸ D. Pipes, *Potęga spisku. Wpływ paranoicznego...*, s. 60.

¹⁹ Określenie autorstwa Jacka Natansona, zob.: tenże, *Wolski-fiction*, „Nowe Książki” 1989, nr 1. Na temat synkretyczności gatunkowej w twórczości Wolskiego zob.: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, red. A. Lam, A. Hutnikiewicz, Warszawa 2003, t. 2, s. 308, hasło: *Wolski Marcin*.

2. (Nie)docenione arcydzieło – Marek S. Huberath *Gniazdo światów. Wersja jedyna*

Gniazdo światów. Wersja jedyna Marka S. Huberatha to kolejna – po *Drugiej podobiznie w alabastrze* – powieść autora znanego głównie z opowiadań (np. *Kary większej*, *Maiki Ivanny*). Utwór ten został opublikowany w roku 1999, kiedy triumfy na czytelnicznym rynku święciła literatura *fantasy*: przypomnijmy, że to wówczas miłośnicy beletrystyki spod znaku „magii i miecza” mogli zapoznać się ze *Zbójckim gościńcem* Anny Brzezińskiej (była to pierwsza część cyklu o zbój Twardokęsku).

Powieści tej, jakkolwiek została uhonorowana nagrodami miłośników fantastyki, nie można uznać za w pełni udaną. Dyskontująca sukces cyklu opowieści o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego, w sposób wyraźny doń się odwołuje. Zależność ową szczególnie wyraziście widać w kreacji postaci Szarki, będącej *alter ego* Ciri z cyklu opowieści o wiedźminie Geralcie Andrzeja Sapkowskiego. Stylizowaną na staropolską onomastykę Brzezińska wzoruje na tej, którą można odnaleźć w *Opowieściach z Dzikich Pól* Jacka Komudy. W tym jednak przypadku nie jest ona umotywowana wymaganiami kreacji świata przedstawionego. Trudno również uznać, z artystycznego punktu widzenia, za walor jedynie dynamiczną akcję¹.

W tym samym roku Andrzej Sapkowski zakończył *Panią jeziora*, „sagę o wiedźminie Geralcie”. Oprócz wymienionych tu utworów, na rynku ukazały się też inne, reprezentatywne dla „baśni współczesnej”: *Królowa Niewidzialnych Jeźdźców* Marty Tomaszewskiej; *Pani światła* Iwony Kamińskiej; *Kraina kolorów* Beaty Ostrowskiej oraz *Rokhorm z ARON. Jeszcze raz Abhum* Piotra W. Lecha. Godny

¹ Zob.: G. Szczepaniak, *Starcie tytanów*, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 7, s. 71. Z tych i innych względów (schematyczność fabuły, stereotypowość rozwiązań fabularnych, zbędne epatowanie opisami przekraczającymi granicę dobrego smaku) powieść Brzezińskiej potwierdza opinię o jałowości intelektualnej polskiej *fantasy*.

odnotowania jest również tom Jacka Komudy *Opowieści z Dzikich Pól*, gromadzący opowiadania znane już z łamów różnych czasopism (głównie „Złotego Smoka”). Wraz z opublikowaną wcześniej grą fabularną *Dzikie Pola*, odświeżyły one tradycję sienkiewiczowskiego traktowania historii XVII-wiecznej Polski jako materii fabularnej².

Utwory te nie pozostały bez oddźwięku w krytyce literackiej, choć dominowały w niej głosy krytyki „wewnętrznej”, wyspecjalizowanej w omawianiu twórczości utrzymanej jedynie w konwencji fantastycznej³.

Zapewne owo zainteresowanie literaturą *fantasy* sprawiło, iż powieść Huberatha nie doczekała się szerszej recepcji⁴. Stało się tak być może również dlatego, że przeciętny czytelnik fantastyki naukowej nie był do lektury takiego utworu przygotowany. Trudno bowiem uznać *Gniazdo światów* za powieść reprezentującą określony nurt fantastyki naukowej. Jego pokrewieństwa z *social fiction* oraz z fantastyką polityczno-obyczajową nie przesądzają o przynależności dzieła Huberatha do kręgu piśmiennictwa *science fiction*, podejmującego kwestie związane z funkcjonowaniem mechanizmów społecznych.

² *Dzikie Pola. Rzeczypospolita w ogniu kompletna gra fabularna z czasów Rzeczypospolitej szlacheckiej*, oprac. zespół, Warszawa 1997. Na temat gry zob.: J. Z. Lichański, „Dzikie Pola” – polska wersja >>Role Playing Games<<, „Literatura i Kultura Popularna”, red. T. Żabski, [Wrocław] 1999, t. 8, s. 21–31.

³ Zob. odpowiednio: M. Wieczorek, *W krainie snu*, „Nowa Fantastyka” 2000, nr 5, s. 69; Predator, *Na opak*, „Nowa Fantastyka” 2000, nr 3, s. 74; Anihilator, *W obronie kolorów*, „Nowa Fantastyka” 2000, nr 2, s. 74; Agregator, *Po godzinach*, „Nowa Fantastyka” 2000, nr 3, s. 74.

⁴ O randze tej powieści świadczyć mogą następujące nominacje i nagrody: Nagroda im. J. Zajdla za rok 1999; Śląkfa – Nagroda Śląskiego Klubu Fantastyki Twórcza Roku 1999; Nagroda APPF (Asocjacji Polskich Pisarzy Fantastycznych) Srebrny Glob za powieść roku 1999, Fantom 1999; Nominacja do Machinera’ 99. Jednocześnie *Gniazdo światów* doczekało się ze strony krytyki jedynie wzmianki o spotkaniu autorskim Huberatha i recenzji pióra Marka Oramusa (tenże, *Księga ksiąg*, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 4, s. 78). Pewne uwagi na temat tej powieści, niewspółmiernie ogólnikowe w stosunku do jej wartości (co wynikało z założeń szkicu) można odnaleźć w: A. Mazurkiewicz, *Fantastyka naukowa wobec tradycji religijnej*, [w:] *Nadprzyrodzone*, red. E. Przybył, Kraków 2003, s. 343–353. Jako przykład utworu, do którego lektury niezbędna jest znajomość podstaw matematyki, traktowanej jako klucz interpretacyjny, powieść Huberatha przywołuje Kinga Dunin – zob.: taż, *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Warszawa 2004, s. 44. Przemysław Czapliński uznał *Gniazdo światów. Wersję jedyną* za głos w dyskusji nad procesami legislacyjnymi w dążeniu do utrzymania tolerancji i likwidowania uprzedzeń rasowych (zob.: *Wątpliwe rozstanie z utopią*, [w:] tenże, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003, s. 232).

Pierwszą trudnością interpretacyjną, jaką napotykamy podczas lektury *Gniazda światów...* jest niemożność określenia czasu i miejsca akcji. Wprawdzie swoista „umowa z czytelnikiem” umożliwia autorowi kontrutopii sytuowanie zdarzeń w scenerii obcych planet, jednak wówczas (jak w przypadku *Całej prawdy o planecie Ksi* i *Paradyżu* Janusza A. Zajdla, *Zakazu wjazdu* Czesława Białczyńskiego lub *Wybrańców bogów* Rafała A. Ziembkiewicza) odbiorca jest o tym informowany w mniej lub bardziej pośredni sposób. W innym przypadku, np. w *Wyjściu z cienia* Zajdla czy *Dniu drogi do Meorii* Marka Oramusa, można przyjąć *a priori*, że miejscem akcji jest Ziemia.

Tymczasem w powieści Huberatha akcja nie rozgrywa się na znanej nam Ziemi, jednocześnie nie ma też wzmianki o pozaziemskim charakterze kolonii. Realia geograficzne pozostają niedookreślone. Lektura dostarcza jedynie informacji, że zaludnione są cztery terytoria, pozostające we wzajemnym odosobnieniu. Brak jest już jednak informacji o charakterze tych miejsc – w świecie przedstawionym określane są one mianem „Krain”. Nie jest to jednak termin z zakresu nauk geograficznych. Twórcy *Słownika współczesnego języka polskiego* odnotowują trzy homonimy tego pojęcia. Spośród nich najbardziej przydatny wydaje się pierwszy, definiujący krainę jako część państwa, stanowiącą odrębną administracyjnie, geograficznie i etnograficznie całość⁵. W tym przypadku kraina to synonim dystryktu. Należałoby jednak wówczas uznać, że w powieści Huberatha prezentowana jest wizja państwa obejmującego cały glob.

W świecie powieści istnieją cztery Krainy: Davabel, Lavath, Ayrrah i Llanaig. W pierwszej z nich rozgrywa się akcja utworu; drugą przybliżają czytelnikowi retrospekcje protagonisty (Gavein przyplynał zeń do Davabel). O pozostałych (tj. Ayrrah i Llanaig) czytelnik otrzymuje nader skąpe informacje. Nieliczne wzmianki pozwalają domniemywać, że owe cztery Krainy są jedynymi terytoriami lądowymi. Toteż wybór ich na miejsce zamieszkania podyktowały względy obiektywne, niezależne od panującej, ujednoliconej doktryny politycznej. Układ Krain jest zapewne usytuowany na osi północ-południe. Najdalej na północ leży Lavath, częściowo pokryta lodolodem, najbardziej wysunięta na południe wydaje się Llanaig, na której obszarze znajdują się tereny pustynne.

Z niewyjaśnionych czytelnikowi względów, zapewne z powodu olbrzymich odległości między nimi (podróż morską statkiem o napędzie silnikowym), mieszkańcy kontynentów nie utrzymują między sobą

⁵ Zob.: *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996, s. 423, hasło: *Kraina*.

prywatnych kontaktów bezpośrednich, mimo że poziom technologicznego zaawansowania świata by to umożliwiał. Ponieważ nie istnieje inna, niż morska lub powietrzna, komunikacja, można domniemywać, iż są one wyspami.

Podobnie jak miejsce akcji, niedookreślony pozostaje również czas zdarzeń. Zaawansowanie technologiczne pozwala sytuować akcję na lata osiemdziesiąte ubiegłego wieku: w powszechnym użytku jest telefon i telewizor, samoloty wyposażone zostały w silniki odrzutowe, jednak komputery nadal znajdują się wyłącznie w instytucjach naukowych. Biorąc pod uwagę zaawansowanie technologiczne mało prawdopodobny wydaje się podbój Kosmosu i kolonizacja innych planet – ich dostosowanie do potrzeb człowieka niemożliwe jest bez wysoce zaawansowanej techniki komputerowej i rozwiniętego przemysłu tworzyw sztucznych.

Jeśli jednak przyjąć, że akcja *Gniazda światów...* rozgrywa się na Ziemi po kataklizmie, zadziwiający byłby brak wzmianek o nim. Najrozsądniej będzie przeto przyjąć, iż świat ten umieszczony został w swoistym „bezczasie” i „bezmiejsce”, stanowiąc (co można uznać za kolejną cechę antyutopii) scenerię podporządkowaną analizie zachowań społecznych. Z drugiej strony jego właściwości fizyczne i geograficzne dalece wykraczają poza to, co proponują czytelnikom autorzy literatury kontrutopijnej. Z uwagi na bogactwo szczegółów i precyzję kreacji można uznać go za wartość równorzędną w stosunku do losów bohaterów powieści.

Każda z Krain wykształciła specyficzną kulturę, na którą wpływ miały panujące w niej warunki geograficzne. Tym co je łączy, są przepisy biurokratyczne, dotyczące imigracji i wszechstronnie regulujące życie społeczne. Ujednolicona jest m. in. architektura i rozwiązywania urbanistyczne, o czym świadczy rozmowa Gaveina z kierowcą taksówki: ulice usytuowane są w kierunku północ-południe, aleje – wschód–zachód, promenady – północny zachód–południowy wschód, corsa zaś biegną z północnego wschodu na południowy zachód. W konkluzji rozmowy dochodzą do wniosku, że zmiana architektonicznych planów dla którejkolwiek z Krain doprowadziłaby do chaosu⁶. Jednakże, w kontekście antyutopijnego charakteru *Gniazda światów...*, owo dążenie do unifikacji rozwiązań urbanistycznych w skali całego globu można uznać za przejaw podporządkowania sobie społeczeństwa przez władzę. Ujednolicone rozwiązania urbanistyczne byłyby w tym przypadku symbolem totalności obowiązujących praw. W powieści Huberatha brakuje też – co znamienne dla współczesnej antyutopii – centrum,

⁶ Zob. M. S. Huberath, *Gniazdo światów. Wersja jedyna*, Warszawa 1999, s. 19.

pojmowanego jako przestrzeń organizująca życie duchowe. Ulice, zamiast, jak np. w *Utopii* Morusa, prowadzić do centrum, mylą przechodnia, a ich układ jest przejrzysty jedynie pozornie. Przecinające się szlaki komunikacyjne tworzą labirynt. Jest on waloryzowany jednoznacznie negatywnie: jako przestrzeń wroga bohaterowi „upodobnione do labiryntu miasto osacza [go] [...]. Więzi nie pozwalając na swobodę ruchów [...]. Mury nie tylko ograniczają jego możliwości, są jakby wobec niego agresywne”⁷, przypominając – by posłużyć się słowami jednego z bohaterów *Limes inferior* Janusza Zajdla – klatkę⁸.

Jedynie różnice architektoniczne wynikają z uwarunkowań klimatycznych: usytuowaną na północy Lavath

pokrywały ciągnące się kilometrami, betonowe wieżowce. Piętrzyły się jak skalne masywy, wycinając wąwozy szerokości setek metrów. Na dnie wąwozów wąskie, asfaltowe ulice i wydeptana przez przechodniów szachownica ścieżek na rozległych trawnikach. Surowy klimat zmuszał do komasowania zabudowań. Polepszało to izolację ciepłą⁹.

W Davabel znacznie łagodniejsze warunki atmosferyczne przyczyniły się do rozwoju budownictwa parterowego i kamienic – ze swego pokoju Gavein widział przez okno „równe szeregi małych domków, różniących się tylko detalami: balustradami, ganeczkami czy rozkładem okien”¹⁰. Jakkolwiek w powieści nie ma o tym wzmianki, można domniemywać, że architektura pozostałych Krain również jest zróżnicowana w niewielkim stopniu – jedynie tak, by dostosować ją do klimatu.

Mimo że świat opisany w powieści Huberatha ma charakter wyspiarski, odległości zaś między kontynentami zdają się olbrzymie, jego mieszkańcy nie prowadzą osiadłego trybu życia. Co trzydzieści pięć lat mają oni obowiązek przenosić się do innej Krainy, według ściśle określonych reguł. Wraz ze zmianą miejsca zamieszkania zmienia się również status społeczny przesiedleńców. Owe rotacje w hierarchii społecznej każdej z Krain oparte są na kolorze włosów ich mieszkańców. Przemieszczenia na drabinie społecznego awansu ukazują poniższe zestawienie (ponieważ czytelnik poznaje rzeczywistość świata ukazanego w powieści Huberatha z perspektywy jednej

⁷ M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] tenże, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 173.

⁸ „Sneer [...] pomyślał o aglomeracji jak o wielkiej klatce pełnej zwierząt, karmionych i chronionych przed niesprzyjającymi okolicznościami, lecz [...] pozbawionych szerszego wybiegu” (J. Zajdel, *Limes inferior*, Warszawa 1987, s. 123).

⁹ M. S. Huberath, *Gniazdo światów...*, s. 18.

¹⁰ Tamże, s. 30.

z Krain, Davabel, zdecydowaliśmy się przyjąć obowiązujące w niej określenia koloru włosów):

Kraina	Lavath	Davabel	Ayrrah	Llanaig
status w hierarchii społecznej	biali czerwoni czarni szarzy	czarni czerwoni szarzy biali	czerwoni szarzy biali czarni	szarzy biali czarni czerwoni

Co znamienne, konieczność podróżowania nie jest motywowana względami ekonomicznymi ani biurokratycznymi. Jak przekonał się Gavein w ośrodku adaptacyjnym, po przylocie do Davabel, konieczność przeprowadzki uzasadniona została w sposób metafizyczny, jako konsekwencja obowiązującej doktryny czterech inkarnacji o niezmiennej kolejności wcieleń. Podróżowanie i związaną z tym zmianę przypisaną kategorii społecznej referent Urzędu Hierarchii i Kłasyfikacji interpretuje następująco:

w miarę, jak ktoś zmienia Krainy, rośnie jego kategoria w paszporcie, aż w kolejnej Krainie nadchodzi wymazanie kategorii do zera, czyli ujawnienie niedoskonałości. Jeśli taki przeniesie się dalej, to jego kategoria zaczyna rosnać [...]. Więcej razy kto wcielony, tym później trafi na niego ujawnienie niedoskonałości¹¹.

De facto czytelnikowi *Gniazda światów...* doktryna filozoficzna, wyjaśniająca konieczność podróży, nie jest jednak w żaden sposób przybliżona. Słowa prelegenta wprowadzają raczej chaos niż ją wyjaśniają. Dodatkowo obraz sytuacji zaciemnia uwaga Gaveina o możliwej innej koncepcji losu człowieka, o której usłyszał w Lavath. Nie zostaje ona jednak zreferowana¹².

Czytelnik nie ma więc w istocie możliwości znalezienia odpowiedzi na pytanie o sens obowiązujących w czterech Krainach praw. Pozostaje mu jedynie próba dookreślenia tego, co bohaterowie uważają za stan oczywisty, tj. reguł życia w świecie, w którym obowiązuje segregacja rasowa ze względu na kolor włosów.

Efekty owej segregacji społecznej i kastowości systemu widać szczególnie dobrze w rozdziale 27, będącym swoistą scenką obyczajową. Jej bohaterami są protagoniści utworu toczący spór na temat relatywizmu wartościowania w ocenie ludzi. Ujawnia się w niej kastowa mentalność jednostek, których status społeczny uzależniony jest od wyglądu zewnętrznego (kluczowy w określaniu pozycji spo-

¹¹ Tamże, s. 17.

¹² Zob. tamże, s. 17.

łecznej jest kolor włosów) i miejsca zamieszkania. Przebywający w Davabel, gdzie najwyższe miejsce w społeczeństwie zajmują bruneci, bohaterowie stwierdzają: „czarni pachną, czerwoni [tj. rudowłosi] nie mają zapachu a biali [tj. blondyni] śmierdzą”¹³. Rychło jednak dochodzą do przekonania, iż ci ostatni „natychmiast zmieniają zapach po przeprowadzce z Davabel do Ayrrah” [tj. tam, gdzie nie zajmują najniższego szczebla w drabinie społecznej]¹⁴.

Zaprezentowany tu pokrótce system segregacji społecznej może wydawać się absurdalny, warto jednak mieć świadomość, iż prowadzi on do tragedii. Żona tytułowego bohatera, ponieważ jako blondynka należała w Davabel do najniższej kasty, musiała podróżować do miejsca przeznaczenia w warunkach degradujących ją do roli „ludzkiego mięsa”:

Żaloga była z Davabel; same kobiety, wszystkie czerwone. Urodzone w Lavath mają kompleks wobec czarnych i nienawidzą białych. Zaraz po wypłynięciu z portu odbierają ci imię i w zamian dostajesz numer. Ten numer metodycznie wbijają ci do głowy. Jak się podpadnie, to szorowanie pokładu albo obieranie ziemniaków dla kilkuset osób. [...] Elektrowstrząsy albo chłosta były, jak się podpadło. Często im podpadałam, ale jak mnie raz zbiły i skopały, to dostałam tak silnego krwotoku, że lekarka zaleciła wyłącznie elektrowstrząsy¹⁵.

Przytoczony powyżej opis nie ma na celu epatowania czytelnika okrucieństwem fikcyjnego systemu, w którym o pozycji społecznej decyduje kolor włosów. Jest to raczej protest przeciw segregacji ludzi, który wywodzi się z tradycyjnej myśli antyutopijnej (np. w *451° Fahrenheita* Raya Bradbury’ego oglądający telewizję prześladowali mniejszość czytającą książki, delegalizując ten rodzaj aktywności kulturowej).

Czy *Gniazdo światów...* jest antyutopią? Odpowiedź na postawione tu pytanie jedynie pozornie wydaje się oczywista. Za słuszością tej tezy przemawiają pewne przesłanki dotyczące charakteru świata (ujednolicona urbanistyka, przepisy imigracyjne, podstawy segregacji mieszkańców poszczególnych krain, przymus uczestnictwa w przeprowadzkach). Z ducha totalitarnego wywodzi się też brak wzmianek o historyczno-politycznych uwarunkowaniach mających wpływ na powstanie prezentowanej formacji społecznej. Umieszczenie poza czasem sugeruje wszak niezmiennność *status quo*, co jest dążeniem znanym dla myślenia totalitarnego.

¹³ Tamże, s. 76.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 64.

Szczególny wyraz owego marazmu społecznego stanowi koncepcja Imion Ważnych. Każdy z bohaterów, prócz imienia używanego w codziennych kontaktach, ma również inne, określające okoliczności jego śmierci. Uzupełniają one imiona pospolite, znacząc w każdej Krainie to samo. Imiona Ważne dzielą się na Imiona Człowieka, Walki i Żywiołów, o ich randze może zaś świadczyć dyskretna, jaką zostały otoczone – są jedyną informacją, którą przenoszący się między Krainami może zataić. Z ogólnikowych wzmianek o nadaniu Imienia Ważnego dziecku mieszkańców kamienicy nie można wysnuć jednoznacznie wniosku, czy są one nadawane odgórnie (jeśli zaś tak byłoby, to kto je nadaje i jakimi kieruje się względami), czy też brzmieniem Imienia – a tym samym rodzajem śmierci, który zapowiada swym znaczeniem – rządzi przypadek. Należy jednak zadać sobie pytanie, na ile Imiona Ważne **istotnie** decydowały o okolicznościach śmierci ich użytkowników, na ile zaś obiektywne przyczyny zgonu były „dopasowywane” do tego, co sugerowało znaczenie Imienia. Jako przykład wątpliwości związanej z rzeczywistym wpływem Imienia Ważnego na okoliczności śmierci można przywołać morderstwo Lailly. Ponieważ jej Imię Ważne brzmiało *Fluedda* („przez wodę”), zabójcy utopili ją w wiadrze. Jednak, mimo iż utonęła, stało się to za sprawą człowieka, tak jakby miała na Imię *Murhred* („od człowieka, ale celowo”).

Ambiwalentny status Imienia Ważnego uświadamia w szczególności sposób jego eksplikacja przez inną bohaterkę, Lindę. Jej Imię brzmiało *Flo-Vor-Myz-Int-Udda*, co oznaczało „od ognia wywołanego przez walkę wywołaną przez mózg wywołany przez wnętrze wywołane przez piorun”. Imię to

mogło oznaczać śmierć wywołaną przez nabyte w czasie burzy przeziębienie, które spowodowało gorączkę i majaki, a podczas nich zapłatanie się w prześcieradła i zrzucenie w czasie szamotaniny z prześcieradłem świeczki i pożar albo równie dobrze ciężkie porażenie prądem wywołujące zaburzenia zdrowia (i świadomości), w związku z tym bezwładną szamotaniną i nie odnalezienie wyjścia z płonącego budynku. Mogło też znaczyć co innego¹⁶.

W istocie więc znaczenie każdego Imienia Ważnego sprowadzało się do konstatacji, iż nosząca je osoba umrze. Tym samym zaś mogło być interpretowane w taki sposób, by **potwierdzało**, nie zaś **przewidywało** okoliczności zgonu.

Nie bez znaczenia wydaje się również, że bohaterowie nie rozmawiają o swej przeszłości. Nawet Gavein, początkowo porównujący

¹⁶ Tamże, s. 212.

życie w Lavath i Davabel, nader szybko przechodzi nad swym dotychczasowym życiem do porządku dziennego i koncentruje się na dniu obecnym. Owemu życiu chwilą dzisiejszą sprzyjają akty prawne, regulujące zobowiązania małżeńskie, wynikające z założenia rodziny w poprzedniej Krainie: wszelkie zobowiązania można unieważnić, w przypadku zaś ślubu z osobą stojącą (z uwagi na kolor włosów) na najniższym szczeblu drabiny społecznej, jest ono uznane za niebyłe: w Davabel blondynka nie może mieć statusu żony, a jedynie nałożnicy, o ile inaczej nie zdecyduje jej mąż, do którego należy.

Z literaturą antyutopijną łączy *Gniazdo światów...* z pewnością schemat fabularny i obecność motywów znamienych dla kontrutopii. Istotny jest zwłaszcza motyw Księgi, tj. apokryfu „objaśniającego świat”. Co jednak znamienne, w konwencjonalnej literaturze antyutopijnej księga rozpowszechniana jest nielegalnie, zawiera bowiem odmienną od oficjalnej wersję początków obowiązującego systemu polityczno-społecznego (tak dzieje się np. w *Limes inferior* Janusza A. Zajdla i *Dniu drogi do Meorii* Marka Oramusa)¹⁷. Tymczasem w *Gnieździe światów...* jest ona powszechnie dostępna, jej lektura zaś nie pociąga za sobą represji ze strony przedstawicieli władz. Również jej treść nie umożliwia, jak dzieje się to w literaturze antyutopijnej, inicjacji w wiedzę o świecie rozpatrywaną jako synonim zrozumienia prawideł rządzących społeczeństwem.

Protagonistom *Gniazda światów...*, stykającym się z Księgą, prezentowane zostają różne wersje możliwych światów kontrutopii. Ponadto, co istotne, protagoniści Księgi czytają jej wersje zagnieżdżone w fikcyjnych światach opowieści. Konstrukcyjnie przypomina to lekturę opowieści szkatułkowej, której bohaterowie poznają losy fikcyjnych dla nich postaci, czytających z kolei własną wersję *Gniazda światów...* Funkcjonujący w świecie realnym odbiorca powieści Hube-

¹⁷ Gwoli ścisłości dodajmy, iż motyw Księgi występuje w rodzimej kontrutopii w trzech zasadniczych wariantach:

1. Księga jako klucz do zrozumienia sytuacji, w jakiej znalazł się protagonista (wariant ten można odnaleźć np. w *Wilkach na wyspie* Julii Nideckiej);

2. Konfrontacja dwu ksiąg, np. w *Wyjściu z cienia* Janusza A. Zajdla. Oficjalnie zaakceptowana przez twórców systemu treść opowieści o początkach przyjaźni ziemsko-proksyjskiej w *Wyjściu z cienia* została przeciwstawiona opowieści starca. Przysłuchujący się im protagonista – poszukujący prawdy – staje w obliczu jej dwu wersji, mając za zadanie wybrać tę, którą uważa za prawdziwą;

3. Księga zafalszowana. Jest to sytuacja najrzadziej spotykana. W *Całej prawdzie o planecie Ksi* Janusza A. Zajdla zarządzający tytułową planetą – nie mogąc zapobiec ewentualnemu powstaniu Księgi – stworzyli jej własną wersję, zawierającą oficjalną, odgórnie zaaprobowaną historię powstania kolonii. Była ona obowiązkową lekturą osadników.

ratha poznaje owe światy, prezentowane na kartach powieści czytanych przez kolejnych bohaterów, za ich pośrednictwem. Innymi słowy, dysponuje on jedynie taką wiedzą o zagnieżdżonych światach, jaką ma czytający protagonista. Dodajmy, że światy te nie przenikają się, są dla siebie w pełni fikcyjne, w związku z czym odbiorca nie ma problemu z ustaleniem ich hierarchii.

Czytelnik–znawca potrafi wskazać paralele między powieścią Huberatha a utworami z kręgu literatury antyutopijnej, których lektura umożliwia zrozumienie specyfiki każdego ze światów opisywanych w Księdze. Aby zachować przejrzystość wyводу, poniżej prezentujemy owe (mniej lub bardziej jawne) literackie związki w postaci zestawienia tabelarycznego:

Nazwisko czytającego bohatera	Charakter świata, w którym żyje czytający	Możliwe literackie paralele
Gavein Throzz <i>alias</i> David Śmierć	świat kastowy, w którym niemożliwy jest awans społeczny inny niż poprzez mezalians	<i>Wilki na wyspie</i> Julii Nideckiej, <i>Sprawa honoru</i> Katarzyny Kuligowskiej
Daphne Wialic	konsumpcyjny model życia, w ramach którego preferowane są osoby zaciągające kolejne kredyty, spłacane przez nich i ich potomków	<i>Cena</i> Roberta Sheckleya
Jaspers	świat więzienia – fabryki, w której mieszkańcy Krainy pracują przez większość doby	<i>Co większe muchy</i> Jerzego Lipki
Ozza i Habeth	świat nomadów, wędrujących przez tereny Krainy, w której aktualnie się znajdują	możliwa inspiracja „trylogią księżycową” Jerzego Żuławskiego (zwłaszcza <i>Zwycięzcą</i>) i <i>Drugą jesienią</i> Wiktora Żwikiewicza (na uwagę w tej powieści zasługiwałby wątek ostatnich przedstawicieli ludzkości, kryjących się po inwazji Earlów przed kosmicznymi najeźdźcami) oraz drugim tomem trylogii Harry’ego Harrisona [właśc. Henry’ego Maxwella Dempseya] <i>Ku gwiazdom</i> .
Linda	rozpasany seksualizm, skrywający samotność bohaterów	<i>Twarzą ku Ziemi</i> Macieja Parowskiego

Znamienna jest jednak nie tyle odmienność owych światów od tego, w którym funkcjonują protagoniści Huberatha, ile sposób lektury przygód bohaterów.

Tym, co łączy owych czytelników, jest brak zainteresowania scenarią miejsca zdarzeń; kładą oni nacisk na czynnik akcji, bez dbania o realia fabularne. Być może taki sposób czytania sprawia, że nie dostrzegają oni inności światów opisywanych w *Księdze*. Jednakże na pytanie o przyczyny takiego sposobu lektury możliwa jest jeszcze inna odpowiedź. Światy Lindy, Jaspersa i innych są niezmiennie. Prezentują one rzeczywistość antyutopijną – ta zaś, mimo różnic w szczegółach, prezentuje wspólny mechanizm stanowienia porządku społecznego. Światy te są „niehumanitarne” w swej stałości; bohaterowie zostają w nie wrzuceni z fatalistycznym przekonaniem o niezmienności swego losu¹⁸.

Trudno jednak, mimo powinowactw schematu fabularnego uznać *Gniazdo światów...* za powieść reprezentującą fantastykę antyutopijną. Jego pokrewieństwa z *social fiction* oraz z fantastyką polityczno-obyczajową nie przesądzają o przynależności dzieła Huberatha do kręgu piśmiennictwa *science fiction*, podejmującego kwestie związane z funkcjonowaniem mechanizmów społecznych. Jakkolwiek bowiem sama koncepcja ukazania życia w świecie podzielonym na kasty ze względu na kolor włosów jest oryginalna, powieść Huberatha otwiera również inne, niż kontrutopijna, perspektywy lekturowe. Już w 31 rozdziale pojawia się, możliwy do odczytania jako sygnał metaliterackości, wątek powieści zatytułowanej *Gniazdo światów*, jednak długo pozostaje on nierozwinięty. Wątek ten powraca dopiero w rozdziale 68 na stronie 180 (całość powieści składa się ze 128 rozdziałów i liczy 276 stron). Wówczas to antyutopijny charakter *Gniazda światów* ustępuje na rzecz rozważań filozoficzno-autotematycznych.

Rozważania statusu fikcji literackiej i jej relacji ze światem pozatekstowym ukierunkowują lekturę *Gniazda światów* przez pryzmat autotematyzmu. W takim ujęciu Huberatha interesuje jednak wybrany aspekt literatury. Jest nim „życie” literackich postaci:

Jeśli książka jest światem zagnieżdżonym, to czytelnik napędza w nim czas. Gdy przestaje czytać, czas przestaje płynąć. Ale jak zatrzymać czas? Może to rodzaj półsnu

¹⁸ Niejako *post factum*, po zakończeniu lektury powieści Huberatha można dać jeszcze jedną odpowiedź na pytanie o przyczyny braku zarysowanych różnic między kolejnymi światami, opisywanymi w *Księdze*: czytelnik poznaje większość z nich dzięki notatkom Hugha, jego zaś nie interesowały warunki bytowe, lecz relacje ontologiczne zachodzące między poszczególnymi światami.

– półjawy mieszkańców, rozpamiętujących wspomnienia? Ile mogą przeżyć prócz tego, co napisano w książce?¹⁹

Lektura powieści Huberatha przez pryzmat autotematyzmu pozwala dostrzec dwudzielną fabułę: pierwszej części, podporządkowanej poetyce *social fiction* odpowiada druga, o charakterze filozoficzno-autotematycznym. Z owego dwudzielnego porządku „wyłamuje się” wątek śmierci bohaterów. Jest to jednak odstępstwo tylko pozorne. W świecie, w którym każde zdarzenie jest znaczące, okoliczności zgonu umożliwiają mistyczną „racjonalizację” tych śmierci. Można ową eskalację zbrodni rozpatrywać również w kategoriach eksperymentu socjologicznego, prezentującego reakcję zamkniętej społeczności na bezprecedensowe zjawisko. Jednocześnie zaś możliwa jest również inna perspektywa interpretacyjna tego wątku: ponieważ panika, związana ze śmiercią przypadkowych osób rozszerza się za sprawą mediów, należy zadać sobie pytanie o ich funkcję w społeczeństwie. Huberath nie podejmuje, analogicznie jak twórcy fantastyki socjologicznej, kwestii odpowiedzialności środków masowego przekazu za sposób przekazu treści oraz uwzględnianie możliwych tego konsekwencji, w jaki sposób i co jest przekazywane.

Z uwagi na oryginalność koncepcji filozoficznej, zawartej na kartach powieści, intelektualnie najbliższą *Gniazdu światów* propozycją jest *Robot* Adama Wiśniewskiego-Snerga – jeden z najważniejszych polskich utworów fantastycznonaukowych lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia. Odwołanie do zamieszczonej na jej kartach teorii szeregu życia i Nadistot, w kontekście utworu Huberatha należy uznać za o tyle zasadne, iż służy pomocą w zrozumieniu koncepcji Nadświatów²⁰.

Między powieściami Wiśniewskiego-Snerga i Huberatha istnieje oczywiście zasadnicza różnica. W *Robocie* logicznie dopuszczalne jest tworzenie szeregu bytów. Każdy z nich jest Nadistotą istoty, nad

¹⁹ M. Huberath, *Gniazdo światów...*, s. 264.

²⁰ *Notabene*, paralelny pomysł zwielokrotnienia rzeczywistości (w sposób dosłowny wykorzystujący motyw Edgara Allana Poeo „snu we śnie”) odnaleźć można m. in. w *Kolistych ruinach* Jorge Luisa Borgesa i w *Alicji po drugiej stronie lustra* Lewisa Carrolla. W utworze Borgesa mężczyzna, śniąc, powołuje do istnienia swego syna. Kiedy nadchodzi pożar, w którym syn uświadamia sobie kim jest, mężczyzna „poszedł ku płomieniom. Te nie kasały jego ciała, pieściły go i otaczały nie parząc i nie paląc. Z ulgą, z upokorzeniem, z przerażeniem zrozumiał, że on również jest widmem, które śni ktoś inny” (J. L. Borges, *Koliste ruiny*, [w:] tenże, *Fikcje*, przekł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1972, s. 51). Fabularnym odpowiednikiem powyższej sceny z opowiadania Borgesa jest w *Gnieździe światów* uświadomienie sobie przez Davida, że jest on bohaterem kolejnej wersji tytułowego utworu.

którą sytuuje się na drabinie ewolucyjnej. Jednocześnie zaś nie dostrzega znajdującej się nad nią własnej Nadistoty. W przeciwieństwie do Huberatha, autor *Robota* pozostawia – co sygnalizowano uprzednio – szereg życia „niedomknięty”. Tworzy bowiem Nadistotę dla każdej z należących do ciągu bytów istot, czego nie ma w koncepcji Nadświatów, ukształtowanych na wzór „drabiny bytów” św. Tomasza.

Dodajmy, że w utworze Huberatha każda z postaci świadoma jest fikcyjności losów postaci, o których czyta. Jednakże tylko Gavein uzmysławia sobie, że on też może być protagonistą jednej z opowieści, czytanych przez kogoś, o którego istnieniu nie może powiedzieć nic ponadto, że jest „prawdziwsze” (przy założeniu słuszności swoich domysłów) od jego życia. Jest on bowiem (podobnie jak Daphne, Linda i Jaspers) jeszcze jednym bohaterem powieści, czytanej przez kogoś funkcjonującego w Nadświecie usytuowanym o szczebel wyżej w stworzonej przez Hughha hierarchii. Zwraca się do niego bezpośrednio, dzięki czemu odbiorca *Gniazda światów* postawiony jest w sytuacji prowadzącego dialog z bohaterem powieści, którą czyta:

Mówię do ciebie. Właśnie do ciebie, który teraz masz tę książkę w dłoniach. Prześtań ją czytać! Bardzo cię proszę. Odlóż ją [...]. Jeśli odłożysz „Gniazdo światów”, wszystko tutaj zastygnie w półistnieniu [...]. Twój świat to też książka w dłoniach Nieznanego Czytelnika. Gdy czyta, dzieją się losy twojego świata, toczy się historia²¹.

Ów dialog powieściowej postaci z realnym odbiorcą ma konsekwencje typograficzne. O ile bowiem pozostałe rozdziały zaczynają się na tej samej stronie, na której kończą uprzednie, o tyle po apelu Davida o zaprzestanie lektury pozostaje wolne miejsce. Czytelnik ma więc możliwość dokonania realnego wyboru: może zakończyć w tym miejscu lekturę powieści Huberatha (wówczas Ra Mahleiné nie umrze); może też czytać dalej, tj. zapoznać się z wydarzeniami opisanymi w epilogu. W tym celu musi jednak przewrócić kartkę.

Aspekt ontologiczny świata przedstawionego utworu Huberatha przywołuje problematykę związaną z poznaniem i zrozumieniem natury przestrzeni, w której żyją bohaterowie utworu. Nieprzypadkowo bowiem narrator utworu jest w swej wiedzy ograniczony, czytelnik zaś zostaje zapoznany z ontologicznym modelem rzeczywistości przez jednego z bohaterów. Co jednak znamienne, odbiorca nie dysponuje tropami w takim stopniu, by dzięki nim mógł, niezależnie od protagonisty, odtworzyć ów model (np. lektura głębiej zagnieżdżonych światów niż te, w których żyją David i Daphne Walic, nie daje odpowiedzi na pytanie, ile jest w każdym z nich Krain; informację tę czytelnik

²¹ Tamże, s. 268–269.

uzyskuje pośrednio, dzięki notatkom Hugh'a). Taka konstrukcja fabularna pozwala na lekturę *Gniazda światów...* jako swoistego „kryminału ontologicznego”, na wzór np. *Śledztwa* Stanisława Lema. Jednakże w przypadku Lemowskiej powieści czytelnik – w myśl słów Andrzeja Stoffa – ma do czynienia z utworem, który przedstawia fazę żywienia złudzeń, że pod pozorem przypadku istnieje jednak jakaś konieczność²². Tymczasem bohaterowie utworu Huberatha (a wraz z nimi czytelnik) są pewni owego porządku, jego wyrazem zaś są Imiona Ważne; problemem pozostaje jednak wyartykułowanie rządzących nim reguł, do czego zmierzają działania podjęte przez Gaveina i Hugh'a. Pozornie pomocna jest w tym matematyczna prawidłowość, stworzona przez Hugh'a, wzorowana na ciągu Fibonacciego (dodajmy, iż powieściowym odpowiednikiem tego matematyka jest Bonacci – twórca tego samego wzoru, co realnie żyjący uczonec)²³. Jednakże z zależności między liczbami tworzącymi ciąg nie wynika, by musiał istnieć świat oznaczany przez Hugh'a jako zerowy, a tym bardziej „-1”. Jest to jego autorski pomysł, dzięki któremu możliwe stało się projektowanie ontologicznych właściwości świata czytelnika *Gniazda światów...* Marka S. Huberatha. Według notatek Hugh'a jest to świat

jednorodny, a nie rozdzielony na krainy, w których każdy człowiek obowiązkowo spędza fragmenty swego życia. Każdy w dowolnym czasie może przebywać w dowolnym miejscu Superświata Zero. [...] Nikt nie wie, od czego umrze; wie tylko że umrze²⁴,

w związku z czym istnieje w tym świecie tylko jedno imię ważne: „Umrzesz”.

Jednakże nie model tworzącej ciąg matematyczny czasoprzestrzeni jest dla Huberatha punktem docelowym, podobnie jak Hugh nie poprzestaje na arytmetyce, wyciągając z przemysłów wnioski, które wkraczają w sferę poznania natury świata. Można byłoby uznać ten wątek rozważań Hugh'a za swoistą zabawę literacką bądź eksperyment myślowy. Jego celem byłoby wówczas spekulatywne sprawdzenie logiki założeń, wynikających ze zmodyfikowanej formy ciągu powieściowego matematyka Bonacciego. Jednakże Huberath sięga po ową matematyczną prawidłowość również w celu zaprojektowania

²² A. Stoff, *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema*, Warszawa 1983, s. 132.

²³ Ciąg Fibonacciego to ciąg liczb naturalnych (1, 1, 2, 3, 5, 8, ...), z których każda (z wyjątkiem dwóch pierwszych) jest równa sumie dwu poprzednich. Wzór ciągu oznacza się jako: $a_n = a_{n-2} + a_{n-1}$ (na podst. *Wielkiej Encyklopedii PWN*, Warszawa 1964, t. 3, s. 636, hasło: *Fibonacciego ciąg*).

²⁴ M. S. Huberath, *Gniazdo światów. Wersja jedyna...*, s. 254.

rzeczywistości transcendentnej: służą temu rozważania nad ontologią świata „-1”. Ciąg Nadświatów to zamknięta całość, w której

Twórcą świata zagnieżdżonego jest jego autor, czytelnik zaś wprawia w ruch świat zagnieżdżony. Mieszkaniec Superświata „-1” jest nieśmiertelny i wszechmocny, [...] jeden, bo gdyby było ich więcej, to nie mogliby być wszyscy naraz wszechobecni. Skoro jest jeden, to jest zarazem Autorem, jak i Czytelnikiem Superświata „-1”²⁵.

W *Gnieździe światów...* sfera *sacrum* pojmowana jest w sposób bliiski symbolice Borgesowskiej koncepcji świata – biblioteki („Biblioteka jest kulą, której dokładnym środkiem jest jakikolwiek sześciobok i której obwód jest nieosiągalny”²⁶), o czym mogą świadczyć rozmyślania Davida:

A jeśli w Superświecie „-1” jest Biblioteka, w której stoją wszystkie „Gniazda światów” bez względu na stopień zagnieżdżenia? [...] Jeśli książka może być światem, to dlaczego Kartoteka nie może być miejscem szczęśliwym, gdzie wszyscy oni mogą się spotkać²⁷.

Matematyczny dowód na istnienie Boga to – wyprowadzona z notatek Hugh’a – próba odczytywania rzeczywistości przez pryzmat metafizyki. Mieszkańcowi „ostatecznego świata”, zwanego „Superświatem -1”, przypisywane zostają cechy – zarówno z perspektywy bohaterów, jak i czytelnika – nadprzyrodzone:

aby jednorodność czasu dla Superświata „-1”< jeszcze wzrosła, czas w nim nie powinien wcale płynąć. Wniosek dziwny, ale [...] najłatwiej być jego Mieszkańcowi nieśmiertelnym, jeśli czas nie płynie. [...] Jedyny Mieszkaniec Superświata „-1” jest zarówno Autorem, jak i Czytelnikiem, czyli Twórcą i zarazem Animatorem, jest nieśmiertelny, poza czasem, oraz jest wszędzie, na nim kończy się hierarchia autorów i bohaterów książek. Jest więc ze wszechmiar wyróżniony²⁸.

Co znamienne, według wyliczeń Hugh’a ów Mieszkaniec miał jednak kontakt ze śmiercią, ma bowiem dziesiątą część Imienia Ważnego. Czytelnik wywodzący się z kręgu kultury chrześcijańskiej może odnieść tę informację do dogmatu o zmartwychwstaniu Jezusa. Jakkolwiek bowiem istnieją wierzenia wielu ludów, w których istotną rolę odgrywa śmierć Boga (tak dzieje się np. w mitologii egipskiej lub w *Eddzie poetyckiej*, będącej zapisem wierzeń Wikingów), są to religie politeistyczne. Tylko w odniesieniu do chrześcijaństwa można mówić

²⁵ Tamże, s. 265.

²⁶ J. L. Borges, *Biblioteka Babel*, [w:] tenże, *Fikcje...*, 66.

²⁷ M. S. Huberath, *Gniazdo światów. Wersja jedyna...*, s. 271.

²⁸ Tamże, s. 226.

o **jednym** Bogu – tak, jak Mieszkańcem „Superświata –1”, zgodnie z wyliczeniami Hughha, jest jeden byt. Dla Hughha jednakże informacja o cząstkowym Imieniu Ważnym pozostaje zagadką, którą próbuje rozwiązać w logiczny sposób, mimo iż sam jest świadomy, że pozostanie to dlań tajemnicą. Píše on: „nie zdołam przeniknąć, dlaczego [Mieszkaniec Superświata „–1”] pozostawił liczbę Imion Ważnych ułamkową, lecz większą od zera. Może [...] jakoś otarł się o śmierć?”²⁹

*

* *

Powieść Marka S. Huberatha można wpisać w tradycję utworów, w których fantastyka naukowa stanowi jedynie wygodny – z różnych względów – kostium, umożliwiający poruszanie różnorodnej problematyki (przykładem tak rozumianej *science fiction* była w rodzimej powojennej fantastyce np. beletrystyka Stanisława Lema). Obok dzieł Jacka Dukaja, *Gniazdo światów. Wersja jedyna* należy do nielicznych ambitnych intelektualnie utworów fantastycznonaukowych, z którymi miał okazję zapoznać się czytelnik polskiej fantastyki przełomu XX i XXI w. Jednocześnie zaś stanowi realizację nowej formuły fantastyki socjologicznej. Kontestacja polityczno-społecznego *status quo* (znamienny wątek dla *social fiction*) i doraźność aluzji politycznych – będąca cechą charakterystyczną fantastyki o wydźwięku socjologiczno-politycznym w latach dziewięćdziesiątych (można odnaleźć ją np. w twórczości Rafała Żiemkiewicza, Barnima Regalicy bądź Aleksandra Olina) – zastąpione zostały analizą skutków dominacji ideologii nad racjonalizmem. Na kartach powieści nie brak również refleksji nad odpowiedzialnością mediów za kreowany obraz rzeczywistości i nad ich wpływem na reakcje społeczne.

Biorąc pod uwagę bogactwo i różnorodność poruszanej problematyki, należy zadać sobie pytanie, do jakiego czytelnika adresowana jest powieść Huberatha. Z pewnością musiałby to być odbiorca potrafiący nie tylko rozpoznać literackie powinowactwa *Gniazda światów. Wersji jedynej* z fantastyką kontrutopijną, lecz również orientujący się w problematyce filozoficznej i w podstawach matematyki oraz teorii aktów mowy. Bez wiedzy z tych dziedzin nie potrafiłby bowiem prawidłowo zinterpretować koncepcji ontologicznej świata przedstawionego. Z kolei bez znajomości literatury antyutopijnej nie umiałby rozpoznać zaproponowanej mu przez autora gry literackiej, nawiązań do realizacji wzorca gatunkowego, ani docenić oryginalności kreacji

²⁹ Tamże, s. 261.

świata przedstawionego. Jeśli zaś nie miałby podstaw wiedzy z kręgu nauk społecznych, nie zauważyłby zapewne analizy wpływu mediów na społeczną histerię związaną z Davidem Śmiercią.

Synkretyzm problemowy, podporządkowany oryginalnej wizji rzeczywistości (nie tylko świata przedstawionego utworu, skoro podtytuł dzieła Huberatha brzmi *Wersja jedyna*) sprawia, że *Gniazdo światów* można zaliczyć do niewielu ambitnych intelektualnie powieści z kręgu literatury fantastycznonaukowej³⁰. Szkoda jedynie, że utwór tak oryginalny jest pomijany lub też zdawkowo jedynie komentowany w coraz liczniej powstających opracowaniach dotyczących najnowszej fantastyki³¹.

³⁰ Nie można przeto zgodzić się ze zdaniem Marka Oramusa, według którego „powieść rozpada się wyraźnie na trzy części, z których środkowa ma się wobec pozostałych dość luźno i bodaj jest nawet dla całości wywodu zbędna [...]. Ta środkowa część [...] pod względem literackim i koncepcyjnym nie jest warta nic [...]”. To [...] tandetna i dość wąta SF” (M. Oramus, *Księga ksiąg*, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 4, s. 78).

³¹ Mamy tu na myśli np. szkice: Roberta Klementowskiego (*Nasza mała stabilizacja. Polska fantastyka na początku trzeciego tysiąclecia*, „Czas Fantastyki” 2005, nr 1, s. 7–13), w którym brak wzmianki o powieści Huberatha i Tadeusza A. Olszańskiego (*Wątki religijne w najnowszej fantastyce polskiej*, „Czas Fantastyki” 2005, nr 2, s. 16–19 – tu na s. 18 jednozdaniowa uwaga o możliwej lekturze *Gniazda światów...* z perspektywy chrześcijańskiej).

3. Pretendent do (fantastycznego) Parnasu? Rzecz o pisarstwie Jacka Dukaja

Jacek Dukaj to pisarz znacznie wyróżniający się pośród współczesnych twórców *science fiction*. O jego szczególnej pozycji zdają się świadczyć otrzymywane przezeń nominacje, wyróżnienia i nagrody przyznawane przez miłośników fantastyki¹. Zdaniem Grzegorza Rogaczewskiego można mówić wręcz o „zjawisku zwanym >>Dukajem<<”². Pomijając nieco emfatyczny ton wypowiedzi, trudno nie zgodzić się z tym sądem. Kolejne książki Dukaja omawiane są nie tylko na łamach pism adresowanych wyłącznie do miłośników fantastyki, lecz również wpływowych, opiniotwórczych periodyków. Znacząca pod tym względem zdaje się recenzja *Innych pieśni* pióra Aleksandry Klęczar w „Dekadzie Literackiej” i *Perfekcyjnej*

¹ Są to m. in.: nominacja do Nagrody im. J. Zajdla za rok 1995 (za powieść *Irre-haare*); nominacja do Nagrody im. J. Zajdla za opowiadanie roku 1996 (za opowiadanie *Wielkie podzielenie*); nominacja do Nagrody im. J. Zajdla za powieść roku 1996 (za *Szkołę*); nominacja do Nagrody im. J. Zajdla za powieść roku 1997 (za *Xavrasę Wyżryna*); nominacja do Nagrody im. J. Zajdla za opowiadanie roku 1998 (za *Serce mroku*); Sfinks za polskie opowiadanie roku 1998 (za opowiadanie *Serce Mroku*); Nagroda Srebrny Glob za opowiadanie roku 1998 (za opowiadanie *Serce Mroku*); Sfinks 2000 za książkę roku (za tom opowiadań *W kraju niewiernych*); Ślafka za najlepszą książkę roku 2000 (za tom opowiadań *W kraju niewiernych*); Nagroda im. J. Zajdla za rok 2000 (za opowiadanie *Katedra*); nominacja do nagrody „Machinera” w kategorii „polska książka roku 2000” (za tom opowiadań *W kraju niewiernych*); Sfinks za książkę roku 2001 (za powieść *Czarne oceany*); Sfinks za polską powieść roku 2001 (za *Czarne oceany*); Nagroda im. J. Zajdla za rok 2001 (za powieść *Czarne oceany*); nominacja do Srebrnego Globu za powieść roku 2001 (za powieść *Aquerre w swicie*); nominacja do Nagrody im. J. Zajdla za rok 2001 (za powieść *Aquerre w swicie*); nominacja do „Paszportu Polityki” w kategorii „Literatura” w roku 2004 (za powieść *Inne pieśni*).

² G. Rogaczewski, *Odczytywanie światów Jacka Dukaja*, <http://dukaj.fantastyka.art.pl/recenzje/Rozne1gr.html>.

niedoskonałości autorstwa Marka Pącińskiego na łamach „Nowych Książek”³.

Dukaj wypracował własny, niepowtarzalny styl, pokrewny barokowemu manieryzmowi, niejednokrotnie łączącemu się z gotyckością atmosfery utworów. Owa „estetyka nadmiaru” (obecna zwłaszcza w *Ruchu generała*, utworze stylistycznie pokrewnemu *Masce* Stanisława Lema⁴) sprawia jednak badaczom niejaki problem, analogiczny – jak się wydaje – do tego, z którym niegdyś zetknęli się pierwsi recenzenci beletrystyki Stanisława Lema⁵. Rogaczewski potwierdzenia wyjątkowości pisarstwa Dukaja upatruje w pewnej bezradności krytyki. O braku głębszego zrozumienia tej twórczości zaświadcza – zdaniem krytyka – wybiórcza recepcja z jednej strony, z drugiej zaś posługiwanie się bezwartościowym poznawczo określeniem „nowy Dukaj!” Jako przykład niezrozumienia wręcz utworu Dukaja, przywołajmy uwagę Eugeniusza Dębskiego o *Ruchu generała*. Sugeruje on, że

już dla samego „Ruchu generała” warto kupić książkę [tj. tom opowiadań *W kraju niewiernych* – przyp. A. M.] – znakomita fabularnie, fantastyczna pod względem scenografii, rozbuchana, barokowa, żywiołowa. Wielka szkoda, że nie zrobił Jacek z tego powieści, ja poświęciłbym noc albo i dwie, żeby ją łyknąć jednym ciągiem⁶.

Obrazu recepcji twórczości Dukaja dopełniają powierzchowne, wymijające recenzje, których autorzy nie potrafią zwerbalizować lekturowych doświadczeń⁷. Jako przykład owego braku języka krytyki „wewnętrznej” (tj. nastawionej na komentarz utworów jedynie z kręgu fantastyki, uprawianej najczęściej przez samych pisarzy lub miłośników literatury fantastycznej) dla wyrażenia własnego stosunku do jednego z opowiadań Dukaja, *Gotyku*, może służyć notka umieszczona przed utworem: „>>Gotyk<< to tekst chory, wypaczony i szalony,

³ A. Klęczar, *W formie niesamowitej*, „Dekada Literacka” 2004, nr 5–6, s. 57–60; M. Pąciński, *Światy Jacka Dukaja*, „Nowe Książki” 2005, nr 2, s. 8–9.

⁴ Paralelizm twórczości Dukaja i Lema nie ogranicza się zresztą do pokrewieństwa stylistycznego obu wzmiankowanych tu opowiadań. Sam Dukaj w wywiadzie udzielonym Marcinowi Bronhardowi wyznaje: „Piszę to, co sam chciałbym przeczytać – a Lema bardzo lubię” (wywiad ten ukazał się pierwotnie na łamach pisma „Inne Planety” 1999, nr 3–4 [lipiec], cyt. wg: <http://dukaj.fantastyka.art.pl/JacekDukaj/wywiad-1999-07.html>).

⁵ Zob. na ten temat: A. Stoff, *Krytyka o pierwszych utworach Stanisława Lema*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” [Toruń] 1975, t. 11, s. 125–146.

⁶ Dębski E., *Polscy pisarze piszą po polsku dla Polaków!*, <http://www.debski.art.pl/>

⁷ Zob.: G. Rogaczewski, *Odczytywanie światów Jacka Dukaja...*

który ma w sobie urok Frankensteina po przejściach. Nie wiem, czy lekturę można nazwać dobrą zabawą, ale... to wciąga!”⁸

Przytoczone słowa oddają intelektualną bezradność ich autora⁹. Manieryczne odwołanie do postaci stworzonej przez Mary Shelley jest w tym przypadku nieuzasadnione ani w kontekście utworu, do którego ma się odnosić, ani też jako swoista ikona kulturowa, umożliwiającą nawiązanie z czytelnikiem porozumienia.

O sygnalizowanym przez Rogaczewskiego braku zrozumienia, a po części również akceptacji dla kreacyjnej wyobraźni autora *Innych pieśni* świadczą słowa Macieja Parowskiego, zarzucającego Dukajowi epatowanie eksperymentami formalnymi i fascynację kreatywnymi możliwościami języka, która utrudnia lekturę powieści¹⁰. Przebijający ze słów Parowskiego dystans równoważy entuzjastyczną opinię innego krytyka, Eryka Remiezowicza zauważającego związki prozy Dukaja z refleksją nad zmieniającą się relacją „człowiek – wytwór techniki” w dobie rewolucji technologicznej. Naukowa koncepcja, stanowiąca ośnoję fabuły, nie jest wartością samoistną, lecz pretekstem do rozważań filozoficznych¹¹.

Mimo owej sugestii wyjątkowości beletrystyki Dukaja, pisarz ten nie doczekał się, jak dotąd, poważniejszego opracowania. Owej nadziei nie spełnił pierwszy obszerniejszy artykuł poświęcony jego beletrystyce, autorstwa Roberta Klementowskiego¹². W notce redakcyjnej

⁸ Anonimowa notka przed opowiadaniem J. Dukaja *Gotyk*, [w:] *Strefa Mroku. Jedenastu Apostołów Grozy*, red. J. Piekara, Warszawa 2002, s. 31.

⁹ Podobnie bezradne wobec opowiadania Dukaja *Wszystkie nasze ciemne sprawy* zdają się słowa autora anonimowej, zamieszczonej pod nim notki: „kolejne teksty Dukaja potwierdzają jego markę autora mrocznych i przekonujących wizji obcych światów, choć często rozhukana wyobraźnia przeszkadza mu zapisywać swe fantazje w sposób precyzyjny i spójny” (anonimowa notka redakcyjna po opowiadaniu Jacka Dukaja *Wszystkie nasze ciemne sprawy*, „Voyager. Almanach Grozy i Fantastyki”, nr 6, lato 1993, s. 112).

¹⁰ Zob.: M. Parowski, *Adam z pokładu „Wolszczana”*, „Nowa Fantastyka” 2005, nr 1, s. 74. W dyskusji redakcyjnej internetowego miesięcznika „Esensja”, akcentuje on awangardowy charakter językowych eksperymentów Dukaja. Z owej tendencji do badania granic komunikatywności wypowiedzi Artur Długosz czyni mu jednak zarzut, konstatując: „są fragmenty u Dukaja, które czyta się trudno, a przecież można byłoby napisać je znacznie prościej” (*Jak zostałem fanem Dukaja – minidyskusja redakcyjna* (rozmawiają Artur Długosz, Konrad Wągrowski, Eryk Remiezowicz), „Esensja”, <http://www.esensja.pl/ksiazka/publicystyka/tekst.html?id=1661>).

¹¹ Zob.: *Jak zostałem fanem Dukaja – minidyskusja redakcyjna...*

¹² R. Klementowski, *Niewolnik wyobraźni*, „Czas Fantastyki” 2005, nr 2, s. 10–15.

zapowiadany był jako interesujący szkic z założoną *implicite* sugestią, że jest to prekursorskie w rodzimej krytyce literackiej tak całościowe ujęcie zagadnienia¹³. *De facto* rozważania Klementowskiego sprowadzały się jednak do utrzymanego niekiedy w „estetyce krzyku” ataku na prozę Dukaja. Rolę argumentów odgrywały w nim wyrwane z kontekstu cytaty, tezy zaś postawione zostały bez dowodzenia. Cóż bowiem miałyby znaczyć uwaga, iż Dukaj „jest autorem płodnym, ale niecierpliwym, pozbawionym dystansu wobec własnego dzieła”¹⁴?

Trudności w ogarnięciu dorobku twórczego Dukaja znajdują potwierdzenie w różnych perspektywach interpretacyjnych, przyjmowanych przez krytykę. Niektóre z nich (jak Klementowskiego, usiłującego odnaleźć klucz tematyczny) są usprawiedliwione. Inne stają się kontrowersyjnym niekiedy świadectwem bezsilności interpretatora, upatrującego w tej twórczości odwołań do koncepcji gnostyckich lub wręcz potwierdzenia słuszności twierdzenia Erika Davisa o „techgnozie” ery informatycznej¹⁵. Znamienny pod tym względem pozostaje szkic Grzegorza Rogaczewskiego, *Odczytywanie światów Jacka Dukaja*, którego autor upatruje przyczyn czytelniczych fascynacji prozą tego twórcy w przywoływaniu przezeń koncepcji gnostyckich¹⁶. Dalsze partie obszernego szkicu zawierają głównie streszczenia wybranych utworów Dukaja i wypunktowywanie w fabule (odnajdywanych niekiedy wbrew intencjom autora) elementów filozofii gnostyckiej¹⁷.

¹³ M. Parowski, słowo wstępne *Drodzy Czytelnicy!*, „Czas Fantastyki” 2005, nr 3, s. 2.

¹⁴ R. Klementowski, *Niewolnik wyobraźni...*, s. 15. Podobnie wątpliwej natury są konstatacje Klementowskiego na temat relacji między magią i racjonalnością myślenia, zakończone stwierdzeniem: „Czy [...] o wartości fantazy zdecyduje, że dwa plus dwa równa się cztery? Nie popadajmy w paranoję [sic! – A. M.]” (tamże).

¹⁵ Mamy tu na myśli pracę Erika Davisa *TechGnoza. Mit, magia + mistycyzm w wieku informacji* (przekł. J. Kierul, Poznań 2002). Davis uważa, że dawne wierzenia nie znikły wraz z rozwojem techniki, lecz trwają w zmienionej formie w postaci nie uświadamianych sobie przez jednostkę mitycznych motywacji, tworzących podstawy nowoczesnego informatycznego społeczeństwa. Owe elementy myślenia mitycznego, które Davis nazywa *impulsami technomistycznymi* (tamże, s. 11), mają być odpowiedzialne za personifikowanie techniki (więcej na ten temat zob. r. I: *Wyobrażenia i technologia*, s. 20–55).

¹⁶ Szkic dostępny na stronie internetowej <http://dukaj.fantastyka.art.pl/recenzje/Rozne1gr.html>.

¹⁷ Niejaką wątpliwość budzi w opinii piszącego te słowa przywoływanie, w kontekście gnozy, prac Pierre’a Teilharda de Chardina *Moja wizja świata* (Pisma, Warszawa 1987, t. 3) oraz modnych obecnie koncepcji chaosu i memów jako nośników informacji kulturowych.

Istotnie, trudno widzieć w Dukaju następnego twórcę *science fiction*, do jakiej przyzwyczał czytelników rynek okrzykujący kolejne „awantury w Kosmosie” mianem arcydzieła (dodajmy: jednego sezonu), tym bardziej że – na wzór Stanisława Lema – Dukaj traktuje obroną konwencję instrumentalnie, w sposób pretekstowy – sięga po nią, ponieważ wydaje się oferować więcej niż werystyczna fabuła. To, co najważniejsze, rozgrywa się w psychice bohaterów i pomiędzy nimi. W obu przypadkach – tak dla Lema, jak i dla Dukaja – literatura fantastycznonaukowa to (przede wszystkim) intelektualna przygoda i okazja do podzielenia się swymi spostrzeżeniami, dotyczącymi człowieka i człowieczeństwa, w atrakcyjnej dla czytelnika formie. Nie ona jednakże i nie gry językowe stanowią o istotności pisarstwa Dukaja, lecz próba odnalezienia w świecie przyszłości dzisiejszych problemów. Metoda ta pozwala na uniwersalizację podejmowanych kwestii.

Pewną wskazówkę interpretacyjną, dotyczącą swoistej jednorodności pisarstwa Dukaja, można odnaleźć na kartach jednej z jego powieści – *Extensy*. Jej bohater (będący zarazem pierwszoosobowym narratorem) konstatuje:

rozmawiamy o temacie A, A przywodzi mi na myśl B, zaczynam o tym mówić; mówię, a zanim skończę zdanie, B kojarzy mi się z C, C z D, D z E, i one wszystkie między sobą, i tak rośnie barokowa konstrukcja, abstrakcja wyjaśniająca świat z porażającą łatwością; więc próbuję ją w miarę wzrostu opowiedzieć, przerywam sam sobie, jakam się i gonię za słowami; i podczas gdy moje usta zaczynają drugie zdanie, mój umysł jest już przy X, Y i Z¹⁸.

Oczywiście przytoczonych tu słów nie można traktować jako swoistego manifestu artystycznego, tym bardziej że Dukaj w jednym z wywiadów wyraźnie zastrzegł, że

podobieństwa intrygi na jakimś podstawowym poziomie zawsze występują – istnieje tu ograniczona liczba schematów – ale trudno moim zdaniem o większy błąd, jak świadome wzorowanie sztuki na sztuce. Wpada się w ten sposób w pewną spiralę konwencji, umowności, efektownych sztuczności¹⁹.

Samoświadomość owej „pułapki autoplagiatu” sprawia, że Dukaj, nawet jeśli porusza podobne kwestie (a czyni tak nader często), nie „powtarza się”, sięgając każdorazowo po nową scenierię zdarzeń.

¹⁸ J. Dukaj, *Extensa*, Kraków 2002, s. 70–71.

¹⁹ *Pisarz jest bardziej przeźroczysty*, z Jackiem Dukajem rozmawia Dawid Brykalski, [w:] D. Brykalski, *Rozmowy przekorne*, Warszawa 2003, s. 81.

Patrząc z perspektywy czasu, opowiadania były dla Dukaja literackimi wprawkami: dzięki nim dopracowywał się własnego stylu. Są one zarazem świadectwem różnorodności poetyki, po którą sięgał: *Złota galera* i *Ruch generała* są pokrewne nurtowi *political fiction*, *Zanim noc* to (pozornie) horror, nawiązujący do tradycji opowieści o duchach, opowiadania zaś *Irrehaare* i *IACTE* stanowią próby sięgnięcia po poetykę cyberpunku.

Jednocześnie, mimo tak różnej poetyki przywołanych powyżej opowiadań, w twórczości Dukaja owe eksperymenty pozostają sfunkcjonalizowane. Poszukiwaniom formy zdolnej pomieścić bogactwo problematyki myślowej towarzyszy w nich refleksja nad funkcjonowaniem we współczesnej fantastyce naukowej tradycyjnie z nią kojarzonych motywów i rekwizytów. Przy całym bogactwie proponowanych czytelnikowi wizji fantastycznonaukowych, Dukaj jest pisarzem świadomym przemian, jakie zaszły w obrębie poetyki *science fiction* od czasów jej „Złotego Wieku”. *Muchobójca*, *Katedra*, *In partibus infidelium*, *Ziemia Chrystusa* to przykłady opowiadań, w których tradycyjne motywy fantastycznonaukowe (eksploracja Kosmosu, kontakt z pozaziemskimi formami życia) traktowane są instrumentalnie: od opisu podboju planet i wizji „braci w rozumie” istotniejsza okazuje się w nich warstwa psychologiczna, motywacje kierujące działaniami bohaterów.

Powyższe zestawienie nie ma celu bibliograficznego, próbuje jedynie uświadomić różnorodność prób podejmowanych przez pisarza, zanim usiadł do pierwszej powieści – *Czarnych oceanów*. Pozwala też na zrozumienie, jak w utworach Dukaja – twórcy powieści możliwe stało się pomieszczenie nieomal wszystkich wcześniejszych fascynacji Dukaja – autora opowiadań. Istnieje jednak jeszcze inna perspektywa interpretacyjna powtarzalności motywów w twórczości autora *Extensy*. Można bowiem traktować owe utwory jako swoiste wypowiedzi autotematyczne. Należy jednakże zaznaczyć, że gdyby założyć słuszność sygnalizowanej tu perspektywy interpretacyjnej, opowiadania byłyby autoreferencyjne w pewien szczególny sposób, właściwy autotematyzmowi postmodernistycznemu. Metafikcja, rozumiana jako próba przekroczenia dotychczasowych granic literatury, w ponowoczesności zyskała nową wartość z uwagi na alternatywę, jaką stworzyła dla Barthowskiej koncepcji „literatury wyczerpania”²⁰. „Literatura po literaturze”, dzięki pierwiastkowi autorefleksji, przekształciła się w „literaturę o literaturze”. Współczesna literatura często jest auto-

²⁰ Na ten temat zob.: J. Barth, *Literatura wyczerpania*, [w:] *Nowa proza amerykańska*, oprac. Z. Lewicki, przekł. J. Wiśniewski, Warszawa 1983, s. 38–54.

tematyczna już nie tyle w sferze tematyki, co powieściowego kodu, dzięki któremu wyraża krytyczny własny stosunek do dotychczasowych literackich i językowych konwencji²¹.

Z tej perspektywy „literackie powroty” zyskują szczególne znaczenie. Stają się świadectwem samoświadomości konwencjonalnego charakteru obieranych rozwiązań. Wykracza ona poza uzmysławianą sobie przez pisarza – co Dukaj dokumentuje w przywoływanym powyżej fragmencie wywiadu z Davidem Brykalskim – ograniczoną liczbę schematów fabularnych możliwych do wykorzystania. Sięganie po wizje społeczeństw przyszłości lub obrazy „małych, zielonych ludzików” stają się w tej perspektywie rozrachunkiem Dukaja ze stereotypowością fantastyki naukowej, której autorzy nie potrafią najczęściej wykroczyć poza krąg powielanych schematów. Reinterpretacji konwencjonalnie traktowanych schematów służą nie tylko wizje odległej przyszłości, podbudowane wiedzą na temat osiągnięć współczesnej fizyki i przemysleniami socjologicznymi (obecne na kartach np. *Czarnych oceanów* i *Perfekcyjnej niedoskonałości*), ale i *Inne pieśni*, operujące poetyckim językiem, badającym granice komunikatywności narratora (niekiedy pierwszoosobowego) referującego zetknięcie protagonistów ze zjawiskami wykraczającymi poza ich możliwości pojmowania (a więc ze swoistą „obcością absolutną”).

Ową tezę o swoistej autotematyczności beletrystyki Dukaja zdaje się potwierdzać wąski krąg podejmowanych przezeń problemów. Co znamienne, nie można rozgraniczyć pośród nich kwestii charakterystycznych osobno dla opowiadań i dla powieści.

W bogatej twórczości prozatorskiej Dukaja (trzeba bowiem pamiętać, że jest on również krytykiem literackim i felietonistą²²) można wyróżnić dwa nurty:

- 1) rozmyślenia nad odpowiedzialnością człowieka za własne czyny;
- 2) rozważania dotyczące reakcji w obliczu zdarzeń wykraczających poza „horyzont pojęć” bohaterów.

Poniżej zaprezentujemy je kolejno (warto jednak zaznaczyć, iż niekiedy nurty te współlistnieją w jednym utworze, najczęściej jednak któryś z nich pozostaje na marginesie głównej refleksji).

²¹ Zob.: B. Chrzastowska, S. Wysłouch, *Poetyka stosowana*, Warszawa 1987, s. 438.

²² W latach 2000–2004 Dukaj miał stałe rubryki autorskie w dwu pismach przeznaczonych dla miłośników fantastyki: „Nowej Fantastyce” („Biblioteka Babel”, w której recenzuje wybrane utwory, odnajdując ich literackie powinowactwa), oraz w „Science fiction” („Jacka Dukaja Laterna Magica”, poświęcona filmom). Prócz tego okazjonalnie drukuje recenzje na łamach „Nowej Fantastyki”.

Człowiek wobec własnego sumienia

Odpowiedzialność bohaterów za swoje decyzje wiąże się w prozie Dukaja najczęściej z problemem metod walki o niepodległość. Za sprawą postaci spiskowca (postępującego na wzór bohatera wallenrodcznego), którą można odnaleźć na kartach *Xavrasa Wyżryna* i *Gotyku*, autor przywołanych tu opowiadań aktualizuje pytanie o nieprzekraczalne w walce o wzniosłe cele (wolność, niepodległość, honor, dobro poddanych sobie ludzi) granice etyczne.

W postaci modelowej próbę określenia zakresu odpowiedzialności człowieka za swoje czyny można odnaleźć w *Sprawie Rudryka Z.* Fabularnie jest to zapis procesu sądowego. Protagonista – tytułowy król Macedonii, sądzony za zbrodnie przeciw narodowi i mniejszościom etnicznym – nie może zostać skazany (mimo oczywistych dowodów współudziału w czynach, o które jest oskarżony i jego własnego przyznania się do winy), ponieważ niemożliwa jest prawna identyfikacja przestępcy: Rudryk Zlatko – w obawie przed detronizacją – zmienił kod DNA sobowtórów na własny. W efekcie tego zabiegu – jak stwierdzi powołany przez obronę świadek – „jest więcej niż jeden człowiek o genotypie Rudryka Vlade Zlatko”²³.

Użyta technologia uniemożliwia jednoznaczną odpowiedź na pytanie, czy podsądny jest sobą, czy też sobowtorem ze zmienionym DNA. Niemożliwe więc jest wydanie wyroku. Utwór – dzięki zdialogizowaniu – zyskuje wymiar paraboli, proces „kosmetyki genetycznej” zaś (inaczej niż np. w *Ponieważ kot*) pozostaje w utworze Dukaja wątkiem marginalnym, choć organizującym fabularnie akcję.

Wpływ na odczytanie *Sprawy Rudryka Z.* jako paraboli ma również umieszczenie fabuły w swoistym „bezczasie”. Wprawdzie w prologu utworu sędzia, otwierając posiedzenie, podaje jego datę (22 września 2001), jednak zabieg ten jedynie pozornie uprecyzynia czas akcji. Podobnie jak czas zdarzeń, niedookreślona pozostaje topografia świata przedstawionego. O protagoniście odbiorca dowiaduje się, że przez piętnaście lat rządził Macedonią, co stoi w sprzeczności z wiedzą pozatekstową czytelnika. Poza tym kwestie poruszane przez *personae dramatis* mogą dotyczyć nie tylko wojny domowej w byłej Jugosławii, lecz są uniwersalne.

Rudryk Vlade Zlatko to postać niejednoznaczna. Satrapa i zbrodniarz wojenny, jednocześnie nie wypiera się swych czynów, motywując je racją stanu. Przeciwnie – wydaje się ze swych zbrodni dumny.

²³ J. Dukaj, *Sprawa Rudryka Z.*, [w:] tenże, *Xavras Wyżryn i inne fikcje narodowe*, Kraków 2004, s. 181.

Jednocześnie z oskarżonego zmienia się w oskarżyciela, zarzucając sędziom indolencję reprezentowanego przez nich systemu prawnego:

Zostałem wybrany przez naród macedoński i jego dobro stanowiło jedyny mój cel [...] jestem ludobójcą [...]. Zanonujcie to sobie dokładnie, żeby nie pozostały żadne wątpliwości. Pół godziny gadania i sam bełkot. [...] Nawet gdy się szczerze staracie, nie potraficie być sprawiedliwi. Ja wiem co dobro, co zło. Wiem, co uczyniłem²⁴.

W przeciwieństwie do wcześniejszych utworów, podejmujących analogiczną problematykę (*Xavrasa Wyżryna*, *Muchobójcy*), Dukaj w *Sprawie Rudryka Z.* zdecydował się na pominięcie wszystkich elementów fabuły (tj. rozbudowanej kreacji świata przedstawionego, opisów postaci i scenerii zdarzeń) nie podporządkowanych głównej kwestii. Czytelnik ma wrażenie lektury stenogramu z procesu, w którym wypowiedzi postaci zostały rozpisane na role (*notabene*, fabularną kłamrą jest stenograficzna uwaga o włączeniu i wyłączeniu zapisu).

Obcość (człowieka, świata, bytu)

Refleksję nad człowiekiem, społeczeństwem i władzą wzbogaca drugi nurt twórczości Dukaja, jakim jest określenie *conditionis humanae*. Dodajmy też, że w twórczości Dukaja kontakt człowieka z tym, co obce, nie ogranicza się jedynie do problematyki spotkania z „braćmi w rozumie”. To również obraz *homo superior* i jego świata, w którym rządzą inne, niż znane czytelnikowi, prawa ewolucji bądź fizyki oraz który zorganizowany jest w odmienne od współczesnych formy życia społecznego. Dookreśleniu człowieczeństwa najczęściej służy badanie reakcji (zarówno jednostkowych bohaterów, jak i społeczeństw prezentowanych na kartach utworów) w obliczu kontaktu z obcym bytem. Tak dzieje się m. in.

²⁴ Tamże, s. 193–194. O tym, iż nie mamy w przypadku *Sprawy Rudryka Z.* do czynienia jedynie z fikcją literacką, oderwaną od rzeczywistości, świadczą – jako kontekst dla owej wypowiedzi fikcyjnego wszak protagonisty utworu Dukaja – słowa Leopolda Ungera, stanowiące tytuł jednego z felietonów: *Prawda o zbrodniach jest nam zawsze potrzebna* („Gazeta Wyborcza”, 25 lipca 2006 [wtorek], s. 9). Rozważając konsekwencje braku sądowych wyroków, skazujących winnych zbrodni ludobójstwa drugiej połowy wieku XX (na przykładzie Pol Pota, Ta Moka, Miloszevića), Unger zauważa, iż zbrodniarze ci „nie odeszli sami. Zabrali prawdę o swych zbrodniach. Nam w zamian zostawili możliwość ich powtórki” (tamże, s. 9).

w *Extensie*, *Czarnych oceanach* bądź *Katedrze*. W najgłośniejszym z przywołanych tu utworów – *Katedrze* – protagonista odkrywa tajemnicę budowli dopiero wtedy, gdy zrezygnuje z dotychczasowych metod badania²⁵.

Ów (nazwijmy go tak umownie) „moment oczekiwania”, którym kończy się nowela Dukaja, nie stanowi rozwiązania fabularnych perypetii. Jest raczej aktem zawieszenia, podobnie jak finałowa scena Lemowskiego *Solaris*. Niczym Kris Kelvin z *Solaris* Stanisława Lema pozostaje samotnie w konstrukcji z żywokrystu w oczekiwaniu na „czas okrutnych cudów”. Staje się nie tylko ich obserwatorem, lecz i współuczestnikiem. Tytułowy artefakt jest dla protagonisty (a za jego pośrednictwem również dla czytelnika) kwintesencją obcości. Reflektor, którym posługuje się bohater, służy nie tyle odślanianiu zakamarków budowli, co uzmysławia nierealność jej założeń konstrukcyjnych:

fraktalowe algorytmy żywokrystu przydały tu wszelkim figurom pozorne ułamkowe wymiary, oko się gubi. Dookoła wiez pną się ku stopklatkom śmierci spirale Eschero-
wych schodów, pod pewnym kątem wygląda to nawet na drogę, którą człowiek faktycznie może przebyć, ale w rzeczywistości, gdy światło ogarnie większy fragment Katedry, widać, że musiałyby to być raczej pajak niż człowiek; i że nawet on donikąd by w końcu nie doszedł²⁶.

²⁵ *Katedra* Jacka Dukaja to nowela szczególna z kilku względów. Przede wszystkim jest ona bardziej znana z ekranizacji niż z wersji drukowanej, która legła u podstaw animowanego dzieła. W efekcie odbiorca, stykający się z tym utworem sięga doń najczęściej po obejrzeniu filmu. Wtedy jednak może poczuć pewien niedosyt. Relacja między nowelą a jej filmową wersją nie jest bowiem tą samą, którą można odnaleźć pomiędzy tekstem źródłowym a jego ekranizacją. Nie jest to również adaptacja w tradycyjnym rozumieniu. Reżyser, Tomasz Bagiński, nie tyle bowiem zaadaptował utwór Dukaja, co stworzył (nader swobodną) impresję (improwizację?) osnutą na jednym z pomysłów noweli. To prawo reżysera, jednakże czytelnik może poczuć się tą decyzją rozczarowany. Lub też – o ile najpierw oglądał film – będzie zaskoczony rozbieżnością wizji Dukaja i Bagińskiego.

²⁶ J. Dukaj, *Katedra*, [w:] tenże, *W kraju niewiernych*, Warszawa 2001, s. 405–406. Znamienne, że w filmie Tomasza Bagińskiego protagonista niesie nie reflektor, lecz pochodnię – sztywny, skręcony korzeń żywokrystu, żarzący się jaskrawo białym światłem. Decyzja Bagińskiego (*The Cathedral*, Polska 2003, reż. T. Bagiński), by nie dotrzymywać wierności literackiemu pierwowzorowi, wydaje się znacząca. Protagonista *Katedry*, pozostając na planetoidzie, świadomie odrzuca ratunek ze strony ludzkiej technologii. Gest posłużenia się żywokrystem jako źródłem światła można odczytywać jako konsekwencję owej decyzji. Tym, co reżyser dodał od siebie, jest gotycka atmosfera skrytej w półcieniu budowli. Co znamienne, wędrujący przez nią bohater oświeśla sobie drogę niby-pochodnią z ułamka żywokrystu, żarzącego się oślepiająco białym światłem. To drobna, lecz znacząca zmiana w stosunku do

Przywołanie nazwiska Eschera odnosi czytelnika do jego „figur niemożliwych”. Jest to jednakże tylko jeden z tropów kulturowych. Drugi z nich, poświadczający architektoniczne fascynacje Dukaja, to dedykacja umieszczona pod utworem: „Pamięci Antonio Gaudiego, sztuki jego wyobraźni”²⁷. Joanna Ślósarska upatruje potwierdzenia inspiracji Gaudim i jego kościołem Sagrada Familia w obrazie spirali schodów²⁸. Koncepcję Gaudiego przywołuje również stworzenie budowli, będącej „czymś więcej” aniżeli jedynie budynkiem. Świątynia dlań była nie tylko Domem Bożym – miejscem spotkania wiernych z Bogiem. Sagrada Familia miała stać się „>>ogromną książką<<, którą oglądający mógłby >>czytać<<”²⁹, studiując konstrukcję architektoniczną niby Ewangelię w kamieniu. W utworze Dukaja znamiona takiej „lektury” ma już pierwszy kontakt człowieka z Katedrą:

zazwyczaj zwycięża wtedy ciekawość i schodzący włącza [...] reflektor próżniowego skafandra. Biały palec reflektora może jednak dotykać tylko poszczególnych fragmentów budowli. [...] Człowiek przystaje, zagapia się, [...] zejście od słuzy (dwieście metrów) może trwać i godzinę. [...] Niektórzy siadają na stoku i zapadają w jakieś katatoniczne zauroczenie [...]. Nie dziwota³⁰.

pierwowzoru, w którym pielgrzym posługuje się reflektorem. Ponadto w filmie główną bohaterką jest nie człowiek, lecz budowla, pozwalająca mu na doświadczenie tajemnicy. Przeniesienie ciężaru z bohatera ludzkiego na katedrę sprawia, że widz owego *mysterium tremendum et fascinatum* spogląda na prezentowane mu zdarzenia z perspektywy obcego. Przeciwnie w noweli: tu głównym bohaterem, a zarazem (co niezwykle istotne) pierwszoosobowym narratorem, pozostaje człowiek. Pozwala to na odczucie jego samotności we Wszechświecie, ale też i odrębności, a dzięki temu gatunkowej solidarności między nim a odbiorcą. Jednocześnie zaś ograniczeń, wynikających z podlegania prawom fizycznym. Aby przełamać ów stan, główny bohater noweli decyduje się na pozostanie na planetoidzie. Dzięki temu dane jest mu dostąpić iluminacji i ogarnąć (ale czy zrozumieć?) Katedrę. Jednakże płaci za ową decyzję cenę najwyższą – rezygnuje bowiem nie tylko z doczesnego życia, ale też i człowieczeństwa. Bagiński, dzięki możliwościom nowoczesnej animacji, proces ten oddaje w sposób o wiele bardziej sugestywny, ale to Dukaj pozwala odczuć pełniej tragizm pielgrzyma. Jego poświęcenie okazało się bowiem ceną nie za zrozumienie, lecz za możliwość oczekiwania. Z triady św. Pawła (wiary, nadziei, miłości) pozostała mu jedynie miłość. Jest ona jednak niespełniona, będąc dopiero swoją obietnicą, o czym świadczą ostatnie słowa utworu: „Czekamy na Architekta”.

²⁷ J. Dukaj, *Katedra...*, s. 447.

²⁸ Zob.: J. Ślósarska, „Katedra” i „Inne pieśni”. „Żywokrst” oraz „Morfy” i „Formy” w literackiej i filmowej kosmologii Jacka Dukaja i Tomasza Bagińskiego, [w:] *Między słowem a obrazem*, red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, Kraków 2005, s. 101.

²⁹ R. Zerbst, *Antoni Gaudi*, przekł. M. Meyer, Warszawa 1985, s. 198.

³⁰ J. Dukaj, *Katedra...*, s. 404–405.

Jednakże *Katedrę* i *Solaris* łączy więcej niż jedynie motyw niespełnionego kontaktu. Wiele zawdzięczający przemyśleniom Lema Dukaj – świadomy kryzysu tożsamości, jaki ogarnął współczesną cywilizację techniczną – nie potrafi zawierzyć jej wytworom losu człowieka. Jednakże hurraoptymistycznej wizji postępu nie zastępuje obrazami spod znaku *dark future*, lecz – co znamienne nie tylko dla *Katedry*, lecz i niektórych powieści (*Extensy*, *Czarnych oceanów*) – refleksją dążącą do odpowiedzi na pytanie o to, co można z człowieczeństwa ocalić. Co do tego bowiem, iż technologia zubożyła duchowość człowieka, Dukaj nie ma wątpliwości. Jednocześnie brak jest w *Katedrze* antypatycznych postaci pokroju Sartoriusa, bo też i natura żywokrystu wyklucza eksperymenty, jakie przeprowadzał on na solaryjskiej stacji badawczej.

Protagonistów obu utworów łączy głód wiedzy, którego nie potrafią zaspokoić. Niezależnie bowiem od oczywistych różnic, wynikających z pomysłu i ukształtowania fabuły, obaj stykają się z „obcością absolutną”, nie pozwalającą „oswoić się” poprzez jej odniesienie do czegoś znanego. Podobnie zresztą było w Lemowskim *Edenie*, tam jednak Doktor mógł tworzyć analogie dubletów do istot ziemskich. Tymczasem zarówno w *Solaris*, jak i *Katedrze* protagoniści obcuja z czymś, co przekracza horyzont poznawczy ludzkości. Ponadto ogranicza ich aspekt etyczny granic, do których mogą posunąć się w pragnieniu zdobycia wiedzy. Kelvin sam nakłada na siebie ograniczenia etyczne (co odróżnia go od Sartoriusa), protagonista Dukaja nie potrafi zachować obiektywizmu postronnego obserwatora. Skupienie uwagi na człowieku – wywodzące się z Lemowskiej tradycji fantastyki naukowej – sprawia, że sceneria zdarzeń interesuje Dukaja jedynie o tyle, o ile wykorzystuje ją do ukazania sytuacji głównego bohatera. To jego bowiem oczami postrzegamy nie tylko *Katedrę*, ale i cały świat planetoidy. Co ciekawe, bohater uogólnia własne wrażenia pierwszego kontaktu z artefaktem, dzięki czemu czytelnik zyskuje nieuzasadnione fabularnie wrażenie wszechwiedzy opowiadającego. Wydaje się, że taka kreacja bohatera–oprowadzającego ma przygotować czytelnika na finalne rozwiązanie i umotywowwać sposób prezentowania zdarzeń po odlocie załogi stacji z planetoidy. Niezależnie jednak od tego, czy uznamy takie rozwiązanie za udane, czy też chybione, zwraca uwagę nieomal zupełny brak zainteresowania głównego bohatera aspektem technicznym świata. Jest to zrozumiałe, jako że protagonista przybył na stację jedynie dla *Katedry*. Dlatego tak wiele miejsca poświęca opisowi tytułowego artefaktu, tylko mimochodem szkicując zaplecze technologiczne, niezbędne do umożliwienia ludzkości postawienia stopy na planetoidzie. Oczywiście nie brak w utworze wzmianek na

temat cywilizacyjno-technicznego poziomu ludzkości, jednakże należy traktować je raczej jako trybut płacony konwencji fantastycznonaukowej niż wartość samoistną.

Znamienne, że Dukaja nie interesuje obcość „sama w sobie”. Istoty pozaziemskiego pochodzenia przedstawiane są w sposób ogólnikowy, ledwie zarysowane. To kolejny rys twórczości Dukaja zbieżny z utrzymanym w tonacji realistycznej nurtem beletrystyki Stanisława Lema, w której również nie ma szczegółowych opisów pozaziemskich form życia³¹. Myślnia z *Czarnych oceanów*, tytułowa *extensa*, Duchy z *In partibus infidelium* dookreślają status człowieka i człowieczeństwa w konfrontacji z tym, co przekracza ludzki sposób pojmowania świata. Interesujący jest zwłaszcza ostatni z przywołanych tu utworów: wielość rozumnych ras jest w nim pretekstem do rozważań na temat ewangelizacji i misyjnego charakteru Kościoła chrześcijańskiego. Uznanie pozaziemskich istot za byty obdarzone duszą i wolną wolą sprawia, iż to, co skłonni bylibyśmy – jako czytelnicy – przypisywać jedynie ludzkości (a więc wolną wolę, duszę i wiarę w dogmaty chrześcijaństwa), w świecie przedstawionym opowiadania zostaje rozszerzone na cały poznany Kosmos, zamieszkały m. in. przez owadopodobne Świerszcze i Duchy, żyjące wokół osobliwości czarnych dziur³². W konsekwencji – jak zauważa jeden z bohaterów utworu, Blackwood – „dziewięćdziesiąt osiem procent katolików nie należy do gatunku *homo sapiens*”³³.

³¹ W debiucie powieściowym Lema, *Astronautach*, widać jedynie, zachowane po wybuchu atomowym, na ścianie cienie istot zamieszkujących Wenus. Przebywający na Regis-3 (*Niezwycięzony*) kosmonauci nie potrafią, podobnie zresztą jak badacze oceanu w *Solaris*, określić czym są formy życia, z którym się kontaktują. Pozornie wyjątkiem jest opis dubelta z *Edenu*. Jednakże w tym przypadku bohaterowie nazywając elementy odkrywanego dopiero świata, operują ziemskimi określeniami „nie tyle przez rzeczywiste podobieństwo, co dzięki wysiłkom oczu, które starały się złożyć obce kształty w cośkolwiek swojskiego” (S. Lem, *Eden*, Kraków 1959, s. 31).

³² Mianem osobliwości zwykło się w astronomii określać przestrzeń wokół czarnych dziur, której opis matematyczny wymaga operowania pojęciami zera i nieskończoności, co sprawia, że pewne równania arytmetyczne tracą sens. Po przekroczeniu tzw. bariery Schwarzschilda (tj. strefy, której promień jest równy promieniowi grawitacyjnemu, wprost proporcjonalnemu do wielkości czarnej dziury) obiekt pogrążający się w osobliwości ulega implozji, określanej przez fizyków mianem kolapsu relatywistycznego (zob.: J. Narlikar, *Struktura Wszechświata*, przekł. A. Mazurkiewicz, Warszawa 1985). Dodajmy, że osobliwością fizycy określają również warunki, jakie występowały u początków Wszechświata, kiedy właściwości czasu i przestrzeni były odmienne od obecnych (zob.: I. Nowikow, *Czarne dziury i Wszechświat*, przekł. S. Bajtlik, Warszawa 1995, s. 12).

³³ J. Dukaj, *In partibus infidelium*, [w:] tenże, *W kraju niewiernych*, Warszawa 2000, s. 526.

Jednakże swojskość i obcość nie wiążą się w twórczości Dukaja z podziałem na to, co ziemskie i to, co spoza Ziemi. Poczucie obcości, definiowanej nie tylko jako gatunkowa odrębność, lecz również wyobcowanie z ziemskiego społeczeństwa można odnaleźć m. in. na kartach *Perfekcyjnej niedoskonałości*. W powieści tej obcość utożsamiana jest z wyalienowaniem protagonisty, Adama Zamoyskiego, który nie potrafi odnaleźć się w społeczeństwie przyszłości.

W podobnej sytuacji znalazł się Hall Bregg w *Powrocie z gwiazd* Stanisława Lema, czy też Pirx-Parvis w *Fiasku* tegoż autora oraz Jerzy Relski, bohater *Ludzi ery atomowej* Romana Gajdy. Podobieństwo powieści Gajdy i Dukaja wyznacza analogiczna sytuacja fabularna, w jakiej znaleźli się ich protagoniści. Wypadek i przymusowa hibernacja, zakończona niezamierzoną podróżą w czasie sprawiają, że zarówno Zamoyski, jak i Relski zostają przeniesieni w świat, w którym – choć zdaje im się technologicznym rajem – czują się wyobcowani. Obaj też zostają odarci ze złudzeń i odkrywają jego infernalność. W przypadku *Ludzi ery atomowej* antyutopijny charakter społeczeństwa przyszłości jest bardziej widoczny. Relski potrafi dostrzec i wyartykułować go, konfrontując własny system wartości z aksjologią świata wieku XXI. Jak zauważają autorzy *Leksykonu polskiej literatury fantastycznonaukowej*, omawiający powieść Gajdy, obecna w tytule era atomowa, mimo deklarowanego powszechnego braterstwa i równości, okazuje się kolejną wersją systemu totalitarnego, opartego (podobnie jak inne) na niesprawiedliwości społecznej³⁴.

W trudniejszej sytuacji znajduje się Zamoyski, stykający się z emanacjami i manifestacjami sztucznej inteligencji, żyjący w wirtualnej przestrzeni³⁵. W świecie przedstawionym utworu Dukaja zamach na człowieka i jego śmierć nie oznaczają kresu egzystencji (zabity Judas McPherson przeniósł swą świadomość w przygotowane uprzednio ciało, tzw. pustaka), ulec więc muszą zmianie podstawowe kategorie ontologiczne. Owe przemiany wyznacza zresztą w świecie przedstawionym *Perfekcyjnej niedoskonałości* jedno z praw ewolucji. W jego myśl „wszystko, co istnieje, zmienia się w czasie [...]. To, co lepiej wykorzystuje warunki otoczenia, zwycięża i wypiera to, co

³⁴ Zob.: A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 68, hasło: *Gajda Roman*.

³⁵ Wirtualność świata postrzeganego przez Zamoyskiego fabularnie motywowana jest niezdolnością protagonisty do percepcji rzeczywistości w sposób inny niż ten, do którego był przyzwyczajony. Zamoyski „znajdował się pod nadzorem SI z Planetau – owa seminkluzja filtrowała mu rzeczywistość, symulując jego współczesność” (J. Dukaj, *Perfekcyjna niedoskonałość*, Kraków 2004, s. 16), tj. przełom XX i XXI w.

wykorzystuje je gorzej”³⁶. Dlatego też Zamoyski – podobnie jak Nicolas Hunt z *Czarnych oceanów* i protagonista *Extensy* – dostosowuje się do świata przyszłości, redefiniując własne człowieczeństwo. Staje się formą inteligencji określaną mianem *phoebe* – usytuowaną o szczebel wyżej na drabinie ewolucyjnej niż *homo sapiens* współczesny czytelnikowi.

Kwestia procesu dostosowywania jednostki do zmian społecznych i środowiskowych zajmuje szczególnie wiele miejsca w *Extensie*. Bezimienni – wbrew pierwotnym domysłom czytelniczym – nie są przedstawicielami pozaziemskiej cywilizacji. To ludzie, którzy po przejściu procesu dostosowawczego osiągnęli poziom *homo superior*. Zielony Kraj, gdzie rozgrywa się akcja powieści, jest przestrzenią alternatywnego sposobu życia; swoistym skansenem, zorganizowanym dla jednostek nie godzących się na tajemniczy i niewyjaśniony w utworze proces inwolwerencji, niezbędny do osiągnięcia kolejnego stadium ewolucyjnego. Status cywilizacyjny „nie-inwolwerencjowanych” odpowiada statusowi Halla Bregga z Lemowskiego *Powrotu z gwiazd*. Zarazem sytuacja protagonisty *Extensy* prezentowana zostaje niejako *au rebours*: to nie powracający z Kosmosu stanowią zacofaną cywilizacyjnie społeczność, lecz pozostający na Ziemi. Niemniej dylemat Bregga – gdzie są granice kompromisu, poza którymi dostosowanie się oznacza zatrutę własnej tożsamości – wciąż pozostaje aktualny.

Oczywiście między *Powrotem z gwiazd* a *Extensą* istnieje zasadnicza różnica. W powieści Lema mamy wszak do czynienia z kontaktem swojskiego dla czytelnika bohatera z obcą formą życia społecznego, w *Extensie* zaś obcość wydaje się podwójona: dla bohatera, jako mieszkańca Zielonego Kraju, obcymi są zarówno Bezimienni, stojący na wyższym stopniu rozwoju ewolucyjnego, jak i nieznana, pozaziemska *extensa*. Czuje się on podwójnie *outsiderem* – człowiekiem bez korzeni. Dla rodziny staje się obcy w momencie, gdy przyjmuje *extensę*; dla Bezimiennych zaś, kiedy nawiązuje kontakt z obcą formą inteligencji. Wyobcowany, decyduje się na inwolwerencję, umożliwiającą mu dalsze istnienie.

Osobne miejsce w twórczości Dukaja zajmują *Inne pieśni* – powieść ukazująca świat stworzony konsekwentnie według koncepcji Arystotelesa. W świecie przedstawionym utworu Forma definiuje jednostkę: jej charakter, osobowość, wygląd, a nawet przyjmowane przez nią role społeczne. W efekcie kontakt z obcą Formą Skrzywionego Świata (określanego synonimiczną nazwą Skoliodoi) w afrykań-

³⁶ J. Dukaj, *Perfekcyjna niedoskonłość...*, s. 5.

skim interiorze wpływa zarówno na umysły, jak i ciała członków ekspedycji, którzy podlegają makabrycznym deformacjom.

Skrzywiony Świat jest niemożliwy do opisanego językiem bohaterów. Wkraczając na tereny zajęte przez adynatosów, przejmują oni ich Formę. Ludzie zdeformowani zewnętrznie i o zmienionej, pod wpływem pozostawania w obcej aurze, psychice to kakomorfy. Łączą oni w sobie cechy zwierzęce i ludzkie:

Ihmet Zajdar usiekił wyjątkowo efektownego kakomorfa: humanoidalna sylwetka, gigantyczne skrzydła ćmy, aureola czarnych płomieni wokół kamiennego łba, ogon z czystego światła, kolorowej tęczy. [...] Dopiero gdy [...] N'Zui przyciągnęli truchło do obozu, ktoś rozpoznał strzępy ubrania i żelazny amulet na nodze kakomorfa³⁷,

w którego zmienił się wysłany na obszary Skrzywienia zwiadowca.

Niemożność zwerbalizowania obcości Skoliodoi i jego mieszkańców sprawia, że uczestnicy wyprawy nie potrafią określić relacji między ludźmi a arretesami. Podobnie jak bohaterowie *Czarnych oceanów* w kontakcie z myślnią lub *Extensy* łączący się z pozaziemską sondą mentalną, również w *Innych pieśniach* protagoniści nie potrafią znaleźć wspólnego języka z przybyszami z otchłani Wszechświata – wszak „nie pochodzą [oni] ze sfer ziemskich, nie są do pomyślenia ni opisanego pod ludzką morfą”³⁸. Obcość tę zdaje się potęgować nieprzystawalność ludzkich pojęć do tego, co reprezentują mieszkańcy Skrzywionego Świata. O schwytanym i osadzonym w Odwróconym Więzieniu na Księżycu adynatosie jego strażnik mówi:

nie mam [...] pewności, czy w morfie adynatosów mieści się śmierć. A więc oczywiście i życie, tak. Nie wiem, czy można w ich aurze mówić, że ktoś żyje albo nie żyje [...]. Nie wiem też, czy można w ogóle mówić o jedności i mnogości: że jest jeden lub że jest ich wielu. Ani to, ani to. [...] Im dłużej go badam, tym głębiej się cofam w niepewność³⁹.

Trudno w tych słowach nie dostrzec pogłosu lektury *Solaris* Lema. Oddanie fenomenu obcości – choć artystycznie (ze względu na kondensację opisu) mniej satysfakcjonujące niż obraz solaryjskiego oceanu i jego form – intelektualnie dorównuje propozycji Lema. Obcości adynatosów nie sposób opisać, ponieważ nie można – jak mówi Hegemon, jeden z bohaterów *Innych pieśni* – rozpoznać ich Formy.

³⁷ J. Dukaj, *Inne pieśni*, Kraków 2003, s. 244.

³⁸ Tamże, s. 351.

³⁹ Tamże, s. 362.

Uwaga ta przywołuje na myśl słowa Mariny z *Czarnych oceanów*, według której neuronomady „to w ogóle nie jest inteligencja do pomieszczenia w naszych [tj. ziemskich] skalach, równie dobrze może pan [tj. jej rozmówca – Nicolas Hunt – protagonista utworu] ważyć głązy wagą aptekarską”⁴⁰. Bohaterom pozostają jedynie zsubiektywizowane odczucia niemożliwe do wyrażenia – jak w *Extensie* – językiem nauki:

Tej nocy nie mogłem zasnąć. Wszedłem w gęstą chmurę wodoru, extensa otworzyła się jak głodny jamochłon, strumienie gorącej energii krążyły we mnie z szybkością światła, śwędziały mnie żyły i tętnice, piekły nerwy, drapał o mięśnie kręgosłup⁴¹.

Owa subiektywność odczuć, towarzyszących kontaktowi z obcością szczególnie dobitnie zaakcentowana została w *Innych pieśniach*, gdzie – z uwagi na ontologię świata przedstawionego – niemożliwe jest nawet wyartykułowanie wrażeń towarzyszących kontaktowi z obcym bytem inaczej niż za pomocą onomatopei:

Z krwawiących ust poczał płynąć kakologiczny bełkot: – Miasto, miast to, miast sto, i żyja, i żyła, w żogniu, w okropie, jak czyłem tam i słupałem, co mi żegali, od leba do leba, żupaj ty mnie, jak onni wycierpali mi tu, i tu, i tu, że zjaden okropnie podrodzi⁴².

Jak rozumieć ową wypowiedź? Czy jest ona jedynie – w myśl słów narratora – „kakologicznym bełkotem”? Niektóre fragmenty wypowiedzi brzmią podobnie do słów w języku ludzi nie poddanych wpływowi formy Skoliodoi. Czy „pomieszanie języków” nie jest świadectwem konsekwencji przyjęcia obcej formy? Wszak kakomorf nie może powrócić do formy ludzkiej, mimo obecności w pobliżu dowódcy wyprawy, Berbeleka. Owo wejście w „jądro obcości” każdorazowo związane jest z nieodwracalnością przemiany, co uzmysławia Berbelekowi Omixos: według niego każdy, kto wejdzie w *anthos* (tj. mentalną aurę) adynatosów zmieni się pod ich wpływem, gdyż „nie można zarazem posiadać morfy ludzkiej i adynatosowej”⁴³. Ta ostatnia zaś wydaje się silniejsza i – jako taka – dominuje.

Istotę nieprzekładalności na ludzki język i system pojęć fenomenów, z którymi stykają się protagoniści utworów Dukaja, można – *pars pro toto* – zawrzeć w uwadze bohatera *Katedry*. W obliczu przemiany tytułowego sakralnego artefaktu z żywokrystu, relacjonując własne doznania, zapytuje on: „czy jeszcze rozumiecie, co mówię?

⁴⁰ J. Dukaj, *Czarne oceany...*, s. 105.

⁴¹ J. Dukaj, *Extensa*, Kraków 2002, s. 97.

⁴² J. Dukaj, *Inne pieśni...*, s. 245.

⁴³ Tamże, s. 351.

Coraz trudniej⁴⁴. Zarówno ta, jak i uprzednio przywoływane wypowiedzi bohaterów uzmysławiają niemożność zwerbalizowania przez nich tego, z czym się kontaktują. Nie mogąc oswoić obcości, poprzez znalezienie dla niej analogii w ludzkich schematach pojęciowych, trwają w obliczu niezgłębionej tajemnicy. Mają do wyboru jedynie odrzucenie obcości (jak w przypadku tytułowej *Ziemi Chrystusa*, do której dostęp został zamknięty odgórną dyrektywą), lub zaakceptowanie jej przy świadomości, że do końca pozostanie ona zagadką. Nawet jeśli bowiem protagonistom uda się ją rozwiązać, nie będą potrafili swych odkryć przekazać w sposób zrozumiały dla czytelnika. Konieczność postawienia (i – dodajmy – **pozostawienia**) odbiorcy w obliczu zjawisk wykraczających poza ludzkie kategorie poznawcze można tłumaczyć konsekwencją autorską. Wszak – jak zastrzega Dukaj – „jeżeli faktycznie coś jest obce, to z definicji nie możemy tego pojąć. Gdybyśmy pojęli, to już by nie było obce – następne oszustwo, nie możemy żądać, żeby było to wyjaśniane, poznawalne⁴⁵. Słowa te, co znamienne, zdają się uzupełnieniem i rozwinięciem myśli Stanisława Lema, twierdzącego iż niemożliwe jest opisanie sytuacji całkowicie nowych, nie doświadczonych dotąd przez nikogo, językiem, który także będzie nowy i nie znany. Powstałby wówczas chaos uniemożliwiający przekaz jakichkolwiek treści. Oryginalność tematu zawsze bowiem przeciwstawiała się nowatorstwu technik narracji⁴⁶.

Owa obcość, będąca synonimem Niepoznawalnego, traktowana jest przez autora *Katedry* instrumentalnie. Pozwala mu ona bowiem definiować, niejako w opozycji do siebie, swojskość. Konfrontacja ta polega najczęściej na postawieniu bohatera w obliczu zjawiska całkowicie mu obcego (jak w przypadku *Złotej galery* lub *Perfekcyjnej niedoskonałości*) lub znanego pozornie (z tym wariantem czytelnik ma do czynienia np. w *Córce łupieżcy* i *Czarnych oceanach*). Dzięki takiej organizacji fabuły możliwy staje się zapis reakcji protagonisty na sytuację, wykraczającą poza jego wizję świata. Istota owego „testu” pozostaje ta sama, zmienia się jedynie sceneria doświadczenia. Przykładowo: w *Czarnych oceanach*, *Córce łupieżcy*, *Aquerre w świecie* i *Perfekcyjnej niedoskonałości* jest to sceneria cyberpunkowa bliżej (poza *Czarnymi oceanami* i *Perfekcyjną niedoskonałością*) niezdefiniowanej przyszłości; akcja *Innych pieśni* rozgrywa się w alternatywnej rzeczywistości, *Extensa* zaś w niedookreślonym „bezczasie” na terenie byłych Stanów Zjednoczonych.

⁴⁴ J. Dukaj, *Katedra*, [w:] *W kraju niewiernych*, Warszawa 2001, s. 446.

⁴⁵ Oczywiście, że to literatura – z Jackiem Dukajem rozmawia Łukasz Wróbel, „Nowe Książki” 2005, nr 2, s. 5.

⁴⁶ S. Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Kraków 1968, s. 195.

Przeciwstawienie sobie obcości i swojskości, choć (frekwencyjnie) jest w twórczości Dukaja najczęstszym sposobem wykorzystania opozycji „ja” – „inny”, znajduje swoje dopełnienie w sytuacji, w której pierwiastek obcości „udaje” to, co swojskie. Z takim „kameleonizmem” czytelnik spotyka się m.in. w *Muchobójcy*. Bohater tego opowiadania, niczym tytułowy Zelig z filmu Woody Allena⁴⁷, umie przybrać każdą postać. Staje się idealną kopią, nieodróżnialną od oryginału, którego miejsce zajmuje⁴⁸. Po zabójstwie przeistacza się w swe ofiary tak, iż różnicy między nimi nie potrafią dostrzec nawet najbliżsi. Mechanizm owej przemiany nie jest w utworze wyjaśniony. Można jednak domniemywać, że zdolności te są dla protagonisty naturalne i nie wymagają odeń szczególnego wysiłku. Jedyne, czego nie potrafi imitować (a co zarazem może definiować człowieczeństwo), to emocje i wyuczone społecznie zachowania. Ową niedoskonałość uświadamia mu jeden z rozmówców, Van der Kroege:

Co sprawiło, że zacząłem podejrzewać... Seks cię zdradził, mój drogi. [...] Seks, poczucie humoru, sztuki piękne – przypuszczam, że są to dziedziny, które sprawiają ci najwięcej kłopotów, ponieważ nie możesz wziąć ich na rozum, przetłumaczyć sobie na własną logikę ani zasymulować w natychmiastowych reakcjach. Tu trzeba zdać się w większej części na instynkt, a twój instynkt zwodzi cię na manowce. Więc nic nie robisz. Albo robisz źle⁴⁹.

Podobnie jak w scenie konfrontacji człowieka i androida w Lemowskiej *Rozprawie*, również w tym przypadku człowieczeństwo definiowane jest jako ułomność (w konfrontacji z doskonałością istoty naśladowającej człowieka) i skłonność do nieracjonalnych odruchów. Zdawać by się mogło, że przyswojenie sobie owych zachowań przez istotę zdolną do imitowania w sposób doskonały dowolnego człowieka, nie powinno

⁴⁷ *Zelig (Zelig)* USA 1983, reż. W. Allen, wyst.: W. Allen, M. Farrow, S. Sontag, B. Bettelheim, S. Bellow, I. Howe.

⁴⁸ Pełne utożsamienie wzorca i jednostkowej realizacji to szczególny przykład (choć, dodajmy, nie tak oczywisty, jak netykieta z *Czarnych oceanów* i Forma z *Innych pieśni* bądź *Perfekcyjnej niedoskonałości*) śladu lekturowych fascynacji Dukaja twórczością Witolda Gombrowicza. Kwestia ta pozostaje jednak – w kontekście poruszanej tu problematyki – marginalna, toteż poprzestaniemy jedynie na jej zasygnalizowaniu. Szczególnie interesująca byłaby zwłaszcza odpowiedź na pytanie o to, w jakim stopniu owe powinowactwa z prozą autora *Ferdydurke* są świadome. Być może nieco więcej w tej kwestii będzie można powiedzieć po lekturze planowanego przez Dukaja tomu opowiadań *Król Bólu i pasikonik* (tytuł roboczy), którego druk Wydawnictwo Literackie zapowiadało w prospekcie reklamowym na ostatni kwartał 2006 r.

⁴⁹ J. Dukaj, *Muchobójca*, [w:] tenże, *W kraju niewiernych*, Warszawa 2000, s. 312.

następować jej trudności. Zwróćmy jednak uwagę na sfery aktywności, wskazywane przez Van den Kroega – są one immanentnie ludzkie, wynikające z tego, co nie pragmatyczne; niezbędne do biologicznego przetrwania – zarówno jednostki, jak i gatunku. Wszak nawet seksu – jednej z podstawowych potrzeb człowieka⁵⁰ – nie można sprowadzać jedynie do prokreacji i sprawności odwzorowywania technik umożliwiających fizyczne zbliżenie. Owa bliskość jest manifestacją więzi i potrzeby intymności, a więc czegoś, co wykracza poza biologię i społeczne, możliwe do zaobserwowania i zrozumienia, reakcje. Zarówno bowiem intymności, jak i emocjonalnego ciepła nie można naśladować. Podobnie niemożliwe jest udawanie przeżycia estetycznego lub reakcji na zdarzenie uznawane przez obserwującego za zabawne⁵¹. Ludzie wydają się Muchobójcy nieprzewidywalni. Można ich wprawdzie (zewnętrznie) naśladować, lecz nie sposób zrozumieć⁵².

⁵⁰ Brian McNair nie waha się określać seksu jako „jednej z najważniejszych rzeczy na świecie” (tenże, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, przekł. E. Klekot, Warszawa 2004, s. 8).

⁵¹ W interesujący sposób narodziny humoru jako cechy immanentnie ludzkiej ukazane zostały w filmie Jeana-Jacquesa Annauda pt. *Walka o ogień*. Owoc, uderzający w głowę jednego z protagonistów, wzbudza początkowo śmiech tylko reprezentantki plemienia ewolucyjnie bardziej rozwiniętego (w tej roli Rae Dawn Chong, odgrywająca postać Iki). Kiedy sytuacja powtarza się, śmieją się już wszyscy, co niejako nobilituje ich we własnym oczach.

⁵² Dodajmy, iż analogiczną sytuację można zaobserwować w jednym z utworów Stanisława Lema tworzących cykl opowieści o pilocie Pirxie – *Rozprawie*. Fabuła utworu osnuta jest wokół eksperymentalnego lotu załogi, w skład której wchodziły, prócz ludzi, androidy. Analiza przebiegu wyprawy miała dać odpowiedź na pytanie, czy maszyna zdolna jest zastąpić człowieka na pokładzie. Wskutek buntu jednego z androidów omal nie doszło do tragedii. Kiedy protagonista utworu, Pirx wspomina tamte chwile, składając zeznania przed Komisją Śledczą, zauważa, że wyprawę ocaliło jego niezdecydowanie, a więc to, co – z punktu widzenia maszyny – można uznać za przejaw niedoskonałości: „tak więc zwlekałem – z pomieszaniami, z poczuciami bezradności, obrzydzenia nawet, a przy tym, milcząc, dawałem mu – tak mi się zdawało – szansę rehabilitacji: mógł udowodnić, że posadzenie o rozmyślny sabotaż jest niesłuszne; powinien się był do mnie zwrócić, prosząc o rozkazy...[...] W ostatecznym rachunku uratowało więc nas, a jego zgubiło – moje niezdecydowanie, moja ślamazarna >>poczciwość<<, ta >>poczciwość<< ludzka, którą tak bezgranicznie gardził” (S. Lem, *Rozprawa*, [w:] tenże, *Opowieści o pilocie Pirxie*, Wrocław 1998, s. 288). Pirx, wykorzystując człowieczą słabość, odnalazł w niej swoją siłę; sprawił, że zdrowy rozsądek zatriumfował nad chłodną logiką maszyny. Android bowiem, jakkolwiek by nie był doskonały, nie potrafi zastąpić swego twórcy, ponieważ został ukształtowany „na obraz i podobieństwo” swego konstruktora, który wpisał w nią własne nadzieje i obawy (ten wątek myślowy, *notabene*, organizuje fabułę ostatniej z opowieści cyklu – *Ananke*). W przeciwieństwie do niego jednak jest bytem skończonym, gotowym w formie, podczas gdy człowiek co dzień przekształca siebie, dążąc do

Dukaj nie jest oczywiście pierwszym autorem fantastyki naukowej, stosującym ową praktykę wariacji fabularnych na jakiś temat – wystarczy przywołać twórczość Philipa K. Dicka z jego obsesją fałszowania rzeczywistości⁵³. Jednakże takie wielokrotne „artystyczne powroty” mogą świadczyć o poczuciu braku satysfakcji z dotychczasowych efektów poszukiwań. Inwariantność opracowań fascynującej go problematyki podkreślana jest różnorodnością scenerii zdarzeń. Wielokrotnie pojawiające się w twórczości autora *Katedry* pytanie, czy można poznać i zrozumieć to, co jest inne, czy też konieczne dla nawiązania dialogu jest narzucenie własnej formy wyobrażeń o kontakcie, sprawia, że można kolejne utwory Dukaja traktować jako wariacje na temat różnie pojętej obcości. Jednocześnie zaś wybór problematyki zdaje się nieprzypadkowy. Poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób sztuka może oddać to, co jest Niewyobrażalne (w tym przypadku obcość „zaziemskich światów”), zdaje się kierować uwagę czytelnika ku postmodernistycznej refleksji na temat statusu sztuki i człowieka. Ihab Hassan, diagnozując ponowoczesność, konkludował: „Jestem przeświadczony, że jesteśmy mieszkańcami innego Czasu i innej Przestrzeni i nie potrafimy już reagować na otaczającą nas rzeczywistość”⁵⁴.

osiągnięcia pełni swego rozwoju. Świadomy swej niedoskonałości podąża ku ideałowi, podczas gdy automat może jedynie trwać w niezmienniej formie – najbardziej wprawdzie optymalnej w chwili produkcji, lecz nie potrafiącej sprostać nowym wyzwaniom, które w świecie Pirxa nadal czekają ludzkość na drodze jej rozwoju cywilizacyjnego.

⁵³ Motyw fałszywej (bądź fałszowanej) rzeczywistości, prócz szukania odpowiedzi na pytanie o istotę człowieczeństwa (niekiedy kwestie te, jak w przypadku powieści *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach*, łączą się z sobą), jest stale obecny w beletrystyce Dicka. Już w debiutanckiej powieści *stricte* fantastycznonaukowej, *Stonecznej loterii*, dość istotną rolę odgrywa wątek związany z postacią Pellinga – androida mordercy, korzystającego z umysłów różnych ludzi, by zmylić telepatyczną ochronę Lotermistrza Leona Catwrighta (zob. omówienie powieści w: L. Sutin, *Boże inwazje. Życie Philipa K. Dicka*, przekł. L. Jęczyk, Poznań 2005, s. 378–379). Motywy fałszowania rzeczywistości i refleksji nad *conditionis humanae* w twórczości Dicka wielokrotnie były tematem literaturoznawczej refleksji. Zainteresowanych odsyłamy do następujących opracowań: *Philip K. Dick: Electric Shepherd*, red. B. Gillespie, Norstrilia Press 1975; L. Jęczyk, *Philipa Dicka wyprawa po prawdę*, „Nowa Fantastyka” 1983, nr 2, s. 9; tenże, *Czy wszyscy jesteśmy ludźmi, czy też niektórzy z nas są wyposażonymi w odruchy maszynami?*, „Nowa Fantastyka” 1991, nr 1, s. 68; tenże, *Rzeczy i ludzie Philipa Dicka*, „Nowa Fantastyka” 1996, nr 10, s. 76; tenże, *Teorie Philipa Dicka*, „Nowa Fantastyka” 1996, nr 11, s. 76; *The Multimedia Encyclopedia of Science Fiction*, Grolier Electronic Publishing, Inc., 1995; *Stownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 78, hasło: *Dick Philip K.*

⁵⁴ I. Hassan, *Postmodernizm*, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*, przekł. U. Niklas, red. S. Morawski, Warszawa 1987, cz. 2, s. 58.

Twórczość Dukaja – dzięki sięganiu po motyw obcości – wydaje się obrazować sytuację owych „mieszkańców innego Czasu i innej Przestrzeni”, wspomnianych przez Hassana. Jednocześnie zaś o jej wartości artystycznej mogą świadczyć słowa Aleksandry Klęczar. Omawiając na łamach „Dekady Literackiej” *Inne pieśni*, zauważa ona, że zmierzenie się z różnie pojmowaną obcością to wciąż jeden z najczęściej podejmowanych tematów fantastyki naukowej. Z tego zapewne względu większość wizji kontaktu z pozaziemską cywilizacją rozczarowuje schematycznością rozwiązań⁵⁵. Do owych nielicznych, zdolnych zaprezentować coś więcej niż tylko kolejną wersję spotkania z „małymi, zielonymi ludzikami”, należy bez wątpienia Jacek Dukaj.

*
* *

Oryginalność twórczości Dukaja sprawia, że zdaje się on autorem hermetycznym. Nie ułatwia lektury, podając gotowe rozwiązania. Przeciwnie – jak stwierdza w rozmowie z Krzysztofem Duninem-Wąsowiczem, jest przeciwnikiem takiej metody pisarskiej:

Klasyczna SF wywodząca się ze Złotego Wieku SF [...], będąca rozwinięciem teorii naukowych, cierpi na grzech dopełnienia. Jeśli prezentuje jakiś concept, to jest on do końca wyjaśniony, domknięty. To fałsz! Przyłóżmy to do naszego świata – tu nigdy tak nie ma. Zawsze masz ileś różnych teorii, które ze sobą konkurują, nigdy nie ma skończonego, zamkniętego obrazu. Światy fantastyczne także nie powinny oferować tylko jednego skończonego modelu rzeczywistości, kanonicznego wyjaśnienia⁵⁶.

Przytoczone tu słowa brzmią jak swoisty manifest programowy koncepcji fantastyki naukowej, czerpiącej z dorobku filozofii. Zdają się pogłosem metody twórczej Stanisława Lema, do którego dorobku – co sygnalizowano powyżej – Dukaj sięga nader chętnie. Są one jednak zarazem czymś więcej – niezgodą na sprowadzanie literatury do rozrywki upraszczającej poruszane kwestie. Miejsce ufantastycznych utworów sensacyjnych lub przygodowych – w których element futurystyczny odgrywa jedynie rolę służebną w stosunku do perypetii bohaterów – zajmują wszak u Dukaja (co zdaje się kolejnym sygnałem czytelnicznych fascynacji tego autora dorobkiem pisarskim Lema) rozważania nad konsekwencjami pojawienia się człowieka i jego ekspansji poza własną planetę.

⁵⁵ Zob.: A. Klęczar, *W formie niesamowitej...*, s. 57.

⁵⁶ *Wszczepki i żywokryst*, z Jackiem Dukajem rozmawia Paweł Dunin-Wąsowicz, „Lampa” 2006, nr 4, s. 37.

Czytelnik *Innych pieśni* bądź *Perfekcyjnej niedoskonałości* postawiony jest w sytuacji archeologa, rekonstruującego świat z okruchów wiedzy. Do odbiorcy należy odtworzenie z owych ułamków całości w takim stopniu, w jakim pozwala mu na to wiedza ogólna i czytelnicza wrażliwość. Twórczość Dukaja, trudna w odbiorze, zwraca uwagę precyzją i rozmachem wizji. Biorąc pod uwagę formalny aspekt, utwory te można często określić mianem *space opery*. Jednakże od przeciętnej realizacji wzorca gatunkowego *space opery* opowieści Dukaja odróżnia istotność podejmowanych kwestii cywilizacyjnych i etycznych. Nie są to kolejne „awantury w Kosmosie”, lecz raczej zbeletryzowane traktaty, w których element fabularny podporządkowywany zostaje rozważaniom filozoficznym.

Jaką drogę obierze młody wiekiem i dorobkiem pisarz, pozostaje kwestią przyszłości. Jednak już teraz wyróżnia się on spośród innych twórców rodzimej fantastyki naukowej w sposób, nakazujący tytułowe określenie traktować bez ironii, jako w pełni należne pisarzowi mogącemu w istotny sposób wpłynąć na kształt najnowszej rodzimej fantastyki naukowej.

4. Cyberprzestrzeń po polsku

Kochany chłopczyku! Staraj się pisać na maszynie, ile razy masz do tego sposobność. – Tym tylko sposobem nabędziesz dostatecznej wprawy. – Posiadłszy zaś tak pożyteczną sztukę, będziesz mógł zarabiać na swój chleb¹

– przestrzegał sam siebie nieco żartobliwie Bolesław Prus jesienią roku 1898, zapewne niedługo po tym, jak zakupił (jako pierwszy z warszawskich literatów) maszynę do pisania. Współczesnemu czytelnikowi korespondencji autora *Lalki* – użytkownikowi komputera, telefonu komórkowego bądź Internetu – maszyna do pisania nie jawi się jako najnowszy cud techniki. To przeżytek, dla którego odpowiednim miejscem stał się cywilizacyjny lamus. Nie sposób jednak do tegoż lamusa zesłać poruszonego w owym liście problemu, tj. prakseologicznego aspektu wprowadzania nowych technologii do powszechnego użytku.

Kwestia ta nabiera szczególnego wydźwięku dziś – w dobie ekspansywnego rozwoju technik komputerowych i cyfrowego przetwarzania danych. O tym bowiem, iż komputer stanowi niezbędny składnik współczesnego życia społecznego i zawodowego (a niekiedy również prywatnego) jednostki, nietrudno się przekonać: niewiele zawodów można obecnie wykonywać, nie korzystając z tego urządzenia. O miejscu komputera w życiu współczesnego człowieka może świadczyć (utrzymana w nieco konfesyjnym tonie) wypowiedź Sherry Turkle, według której urządzenie to stało się „czymś więcej niż narzędziem [...]. Uczymy się żyć w wirtualnych światach”². Oszalałająca kariera, jaka od połowy lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku

¹ B. Prus, *Listy*, oprac. K. Tokarżówna, Warszawa 1959, s. 276 [sygn. listu 151].

² S. Turkle, *Tożsamość w epoce Internetu*, [w:] Z. Rosińska, *Blaustein. Koncepcja odbioru mediów*, przekł. E. Olender-Dmowska, Warszawa 2001, s. 133. Turkle podobną rolę przypisuje Internetowi. Upatruje w nim zjasiwko „wiążące miliony ludzi w nowych przestrzeniach, które zmieniają nasz sposób myślenia, naturę naszej seksualności, formy społeczne, wreszcie naszą tożsamość” (tamże).

(tj. od wprowadzenia na zachodni masowy rynek pierwszych urządzeń, przeznaczonych dla indywidualnego odbiorcy) stała się udziałem komputerów, świadczy, że zapotrzebowanie na nie nie było chwilową modą.

Literackim świadectwem komputeryzacji społeczeństwa jest nurt fantastyki naukowej, określany mianem cyberpunku³. Anglojęzyczne brzmienie terminu może budzić sprzeciw, nie ma on jednakże polskiego odpowiednika. Pozornie adekwatna wydawałaby się nazwa „fantastyka komputerowo-internetowa”. Komputer i Internet to jednakże rekwizyty występujące w różnych nurtach fantastyki – nie tylko naukowej. Można je odnaleźć również w *urban fantasy*⁴ (np. w *Herbacie z kwiatem paproci* Michała Studniarka sieć komputerową zamieszkują demony zwane skierkami). Trudno też uznać opisy technik informatycznych za znamienne jedynie dla cyberpunku, nazwa „fantastyka komputerowo-internetowa” nie oddawałaby zaś zawarto-

³ Ponieważ subkultura cyberpunkowa jest wytworem cywilizacji anglosaskiej, nie sposób prezentując sięgającą do niej literaturę nie wspomnieć – przynajmniej skrótowo – o angielskiej i amerykańskiej prozie spod znaku „magii krzemu”. Za pierwszą cyberpunkową powieść uznaje się powszechnie *Neuromancera* Williama Gibsona (1984). Po czytelniczym sukcesie Gibson zdecydował się na jego kontynuację w postaci dalszych dwu utworów, stanowiących kolejne części trylogii – *Graf zero* i *Mona Liza Turbo*. Więcej na temat cyberpunku w literaturze anglosaskiej zob.: I. Adamowicz, *Annaty cyberpunku*, przekł. J. Czaplińska, „Fenix” 1991, nr 5. Ponieważ polska krytyka zachodniej literatury fantastycznonaukowej – w tym cyberpunku – nie obejmuje wielu interesujących, a często niedostępnych prac (które nie są choćby referowane), najwygodniejszym medium dla pragnących zapoznać się z historią anglosaskiej literatury cyberpunkowej pozostaje Internet. Na anglojęzycznej stronie <http://project.cyberpunk.ru/html> w przejrzysty sposób ułożono nie tylko bibliografię przedmiotową, lecz również zamieszczono krytyczne prace i obszernie fragmenty (w przypadku krótkich form prozatorskich – całe utwory) omawianych dzieł, biogramy twórców i ich bibliografie. Wydzielono również odnośniki (tzw. linki) do stron internetowych o podobnej tematyce. Inną stronę internetową (również anglojęzyczną), systematyzującą wiedzę na temat poetyki i topiki utworów cyberpunkowych, można znaleźć pod adresem <http://www.hatii.arts.gla.ac.uk/Multimedia/conpost.htm>.

⁴ *Urban fantasy* to nurt literatury spod znaku „magii i miecza”, którego akcja rozgrywa się w scenerii współczesnej metropolii. Miasto w *urban fantasy* jest przestrzenią zamieszkaną przez mitologiczne i baśniowe istoty, których świat przenika rzeczywistość ludzkich bohaterów. Nurt ten w literaturze polskiej nie zaowocował wieloma realizacjami – prócz wspomnianej *Herbaty z kwiatu paproci* Studniarka należy doń *Baszta czarownic* Krzysztofa Kochańskiego i *Podatek Mileny* Wójtowicz. Więcej na temat *urban fantasy* zob.: A. Sapkowski, *Facet w czerni*, [wstęp do:] N. Gaiman, *Nigdziebądź*, przekł. P. Braiter, Warszawa 2001 s. 5–12 (tu zwłaszcza s. 10–11); D. Materska, *Słowniczek*, [w:] też, *Stacja kontroli chaosu*, Warszawa 2004, s. 262, hasło: *Urban fantasy*. Pewne uwagi na temat *urban fantasy* można znaleźć też w szkicu Grzegorza Miszczyka *Fantastyka – teoria gatunku* (<http://www.gpbb.net/~grzegorzmiszczyk/index.php?strona=artykuly>).

ści semantycznej terminu anglojęzycznego. Ponadto określenie „cyberpunk” („cyberpunkowy”) zdomowało się już w rodzimej refleksji literaturoznawczej na tyle silnie, że nie istnieje – motywowana względami doprecyzowania nazewnictwa – konieczność zmiany tego terminu na inny.

Nazwa nurtu składa się z dwu członów. Pierwszy z nich, „cyber”, to skrót od słowa „cybernetyka”, funkcjonującego w potocznym znaczeniu jako synonim technik komputerowych⁵. Określenie to wskazuje na fascynację autorów cyberpunku ultranowoczesnymi technikami komputerowymi związanymi z przetwarzaniem informacji.

Nieco więcej trudności nastręcza zdefiniowanie drugiego członu nazwy. Określenie „punk” – analogicznie do nazw innych nurtów twórczości fantastycznej (fantastyka punk, splatterpunk) – odwołuje do pewnej tendencji w kulturze, zrodzonej w latach siedemdziesiątych na Wyspach Brytyjskich wraz z nurtem muzyki odrzucającym programowo wszelkie normy estetyczne, moralne i etyczne. Muzyka ta, określana jako *punk rock* bądź krócej *punk*, była społeczną odpowiedzią na nasilającą się recesję gospodarczą w większości krajów Zachodu⁶.

Głoszona przez zwolenników *punku* nihilistyczna filozofia życia przyczyniła się w literaturze fantastycznej do rozwoju nurtów ukazujących rozpad osobowości jednostki jako pochodnej rozpadu cywilizacji (za znamienny przykład mogą służyć dwie konwencje, wykorzystywane przez twórców ukazujących kres cywilizacji: *dark future* i fantastyka *punk*).

W utworze cyberpunkowym technicystyczna sceneria została podporządkowana refleksji na temat reifikacji jednostki, żyjącej w świecie zdominowanym przez ultranowoczesną technikę. Świat przyszłości, ukazywany w utworach cyberpunkowych, kształtowany jest zarówno przez technologię komputerową, jak i religijne sekty, ponadnarodowe korporacje oraz przestępcze gangi⁷. Łączenie techniki z mistycyzmem

⁵ Pominie tu zostaje znaczenie terminu „cybernetyka”, wprowadzonego do nauk społecznych przez Norberta Wienera. Określa on tym mianem naukę o kontroli nad przepływem informacji (zob.: tenże, *Cybernetyka a społeczeństwo*, przekł. O. Wojtasiewicz, Warszawa 1961, s. 15–16).

⁶ G. Castaldo, *Ziemia Obiecana. Kultura rocka 1954–1994*, przekł. J. Uszyński, Kraków 1997, s. 232–233.

⁷ Zaproponowaną tu definicję można traktować jako swoiste uzupełnienie hasła słownikowego, w myśl którego cyberpunk „przedstawia na ogół ciemną stronę przyszłości, w której technicyzacja nie idzie w parze ze sprawiedliwością społeczną i powszechnym dobrobytem” (*Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 63, hasło *Cyberpunk*). Nieco dokładniejszą definicję proponuje Andrzej Świech. Według niego „cyberpunk najprościej wytłumaczyć [...] przez samą jego nazwę. Cyber są to

zdaje się paradoksem; Erik Davis twierdzi wszak, iż epoka nowożytna zakończyła tradycję zachodniego okultyzmu. Technika umożliwiła przezwyciężenie światopoglądu dopuszczającego wiarę w ingerencję sił nadprzyrodzonych, jednocześnie zaś zmusiła do „abdykacji”, w obliczu zrationalizowania obrazu świata, odziedziczony po przodkach język symboli. Według Davisa dawne symbole ustąpiły przed projektami sceptycznych badań i materialnego postępu⁸. Zarazem jednak racjonalizacji procedur badawczych towarzyszy łatwo zauważalna tendencja do animizacji (czy też wręcz personalizacji) cybernetycznych technologii. Zdaniem Philipa K. Dicka – twórcy wielokrotnie sięgającego do koncepcji pokrewnych rzeczywistości wirtualnej (np. w *Labiryncie śmierci*) – rozwój technologiczny i związana z nim technicyzacja życia wpływają na postrzeganie rzeczywistości przez człowieka. Jest ono zbieżne z doświadczeniem rzeczywistości jego pierwotnego przodka, dla którego wszystko było ożywione. Środowisko współczesnego człowieka w podobny sposób staje się w specyficzny sposób „żywe”, czy też raczej *quasi-żywe*⁹.

Zauważany przez Dicka paradoks uzmysławia, w jaki sposób elementy myślenia mitologicznego mogą współistnieć z wysoce zaawansowaną technologią. Pozwala również na zrozumienie tezy Paula Virilio, według którego poznawanie właściwości cyberprzestrzeni równoznaczne jest z poszukiwaniem Absolutu¹⁰. Traktowanie *virtual reality* jako substytutu Boga prowadzi do desakralizacji tradycyjnie rozumianej Transcendencji. Owa profanacja objawia się w fantastyce cyberpunkowej m. in. nadaniem w cyklu opowiadań Marcina Przybyłka *Gamedec. Granica rzeczywistości* jednemu z wirtualnych światów imienia hinduskiego bóstwa – Brahmy. Paradoksalnie, wbrew jego nazwie, mieszkańcy owego świata nie poszukują nadprzyrodzonych

wszystkie gadżety z niekoniernie bardzo odległej przyszłości. [...] Punk – to cały protest, jaki zawiera się w działaniach bohaterów” (A. Świech, *Cyberpunk – kroniki w chromie*, [w:] *Nowe nawigacje II*, red. P. Kletkowski, P. Marecki, Kraków 2003, s. 130).

⁸ Zob.: E. Davis, *TechGnoza. Mit, magia + mistycyzm w wieku informacji*, przekł. J. Kierul, Poznań 2002, s. 115.

⁹ Zob.: P. K. Dick, *The Shifting Realities of Philip K. Dick*, red. L. Sutin, New York 1995, s. 183. Znamienne dla owej animistycznej metaforyki mogą być słowa ostatniego akapitu pracy Erika Davisa, poświęcone **witalnej sile** technologii (tenże, *TechGnoza...*, s. 417), bądź uwaga Sherry Turkle, według której użytkownicy komputera chcą, aby był on **maszyną zaprzyjaźnioną, serdeczną, zaufaną** (taż, *Tożsamość w epoce Internetu...*, s. 141, podkr. A. M.).

¹⁰ Zob.: wypowiedź Paula Virilio udzielona internetowemu pismu „CTHEORY”, <http://www.ctheory.com/a-cyberwar-god.html>.

doświadczeń: „Brahma ma być taki jak realium [sic!]: administracja, szkoły, uczelnie, wszystko najnormalniejsze na świecie”¹¹.

Na eklektyzm źródeł, z których twórcy cyberpunku czerpią inspirację, wskazuje Bruce Sterling, pisząc:

cyberpunk jest produktem atmosfery lat osiemdziesiątych [...]. Jednak jego korzenie to sześćdziesięcioletnia tradycja współczesnej literatury SF. Jako grupa cyberpunku [sic!] tkwią [...] w wiedzy i tradycji SF. [...] Poszczególni pisarze zaciągnęli różne literackie długie, ale wpływy kilku starszych twórców, niejako antenatów cyberpunku, pozostają równie widoczne. Z Nowej Fali: zaczepność Harlana Ellisona. Wizjonerski blask Samuela Delany'ego [...]. Intelktualne wyzwania Briana Aldissa. I, jak zwykle, J. G. Ballard. Z tradycyjnej SF: kosmiczna wizja Olafa Stapledona. Nauka i polityka H. G. Wellsa [...]. I zgodnie wielbią Thomasa Pynchona w niezrównany sposób łączącego technologię z literaturą¹².

Pomijając nieco egzaltowany ton wypowiedzi Sterlinga, w cytowanej opinii zwraca uwagę poszukiwanie przez autorów cyberpunku inspiracji nie tylko w *science fiction*, lecz również w prozie eksperymentalnej (Pynchon). Jednak szukanie takich literackich powinowactw (dowartościowujących wszak twórczość nie zawsze wysokich lotów) wydaje się wątpliwe.

Rozpatrując kontekst społeczno-techniczny, towarzyszący powstaniu cyberpunku, należy brać pod uwagę dwa zjawiska: fascynację *punkowym* nihilizmem, współbrzmiającą z zauroczeniem rozwijającą się coraz prężniej techniką komputerową. Z tego względu, mimo że cyberpunkową rekwizytornię można odnaleźć już w *Imago* Wiktora Żwikiewicza, nie należy tej powieści traktować jako utworu zapoczątkowującego w rodzimej fantastyce nurt cyberpunku. Podobnie twórczość Janusza Cyrana nie jest cyberpunkowa *sensu stricto*, choć sięga on (zwłaszcza w *Wylegarni* oraz *Sieci i młocie*) po elementy cyberpunkowej filozofii. Rok 1985 – data pierwszego wydania utworu Żwikiewicza – to czas, kiedy technika komputerowa (do której, powtórzmy, twórcy cyberpunku odwołują się każdorazowo, kreśląc przestrzeń akcji), zwłaszcza przeznaczona dla indywidualnego odbiorcy, była wciąż w powijakach. W świadomości społecznej przeciętnego Polaka komputer i technologia cyfrowego przetwarzania danych to wówczas nadal pojęcia abstrakcyjne, nie zaś stały element przestrzeni społecznej¹³. Dopiero połowę lat

¹¹ M. Przybyłek, *Finta*, [w:] tenże, *Gamedec. Granica rzeczywistości*, Warszawa 2004, s. 164.

¹² B. Sterling, [wstęp do:] *Mirroshades. The Cyberpunk Antology*, New York 1986 (cyt. za: A. Świech, *Cyberpunk – kroniki w chromie...*, s. 125–126).

¹³ Jako „przestrzeń społeczną” rozumiemy tu mentalny obraz świata stworzony przez jednostkę na podstawie sumy doświadczeń jej środowiska. Jeden z pierwszych koncepcję „człowieka – interlokutora własnego środowiska” stworzył Edward T. Hall

dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku można uznać za czas ugruntowywania się w społecznej świadomości komputera jako *signum temporis* współczesności. Fakt ten, wspólny z ekspansywnym rozwojem technik informatycznych i powszechnym do nich dostępem w Polsce sprawił, że wizje cyfrowej przyszłości, kreślone przez rodzimych twórców fantastyki naukowej, nabrały bardziej konkretnych kształtów. Jednakże, pisząc o początkach rodzimego cyberpunku, nie sposób pominąć utworu, który w istotny sposób podejmował wątki myślowe znamienne dla fantastyki cyberpunkowej. Jednocześnie zaś nie został on w żadnym z opracowań, dotyczących literatury spod znaku „magii krzemu”, przywołany. Mowa tu o powieści Stanisława Lema pt. *GOLEM XIV* z roku 1981. Mimo bowiem faktu, że brak jest w rodzimej krytyce literackiej jakichkolwiek oddźwięków świadczących o lekturze Lemowskiego utworu jako powieści cyberpunkowej, spełnia ona wszelkie kryteria stawiane przed tego typu fantastyką. Utwór ten łączy w sobie żywioł literackiej fikcji (rama modalna wykładów tytułowego komputera) z refleksją filozoficzno-cywilizacyjną w sposób nieporównanie ciekawszy, niż większość opowieści spod znaku „magii krzemu”. Podobnie jak w *Summie technologiae* i *Dialogach*, Lem powraca tu do rozważań nad wpływem techniki na postrzeganie siebie i świata przez człowieka.

Treść powieści stanowi zapis wykładów tytułowego mózgu elektronicznego. Zebrane w tomie, opatrzonym przedmową autorstwa Irvinga T. Creve’a i posłowiem Richarda Proppa, ukazać miały się nakładem wydawnictwa Indiana University Press w roku 2004.

Już samo umieszczenie na karcie tytułowej fikcyjnych danych bibliograficznych sugeruje, że jest to dzieło powstałe w przyszłości. Wrażenie to potęguje zamieszczony jako przedmowa szkic, dotyczący ewolucji sztucznej inteligencji: od ENIACA, zbudowanego u schyłku II wojny światowej, po serię GOLEM-ów, skonstruowanych na początku wieku XXI. W nowym wykładzie na temat rozwoju cybernetyki Lem celowo łączy weryfikowalne historycznie fakty z informacjami fikcyjnymi, tak by czytelnik nie potrafił ich odróżnić. Powieść ta nie jest bowiem ani zarysem historii cybernetyki, ani też prognozą jej rozwoju. Zasadniczą jej częścią są – stylizowane na refleksje filozoficzne – wykłady tytułowego komputera. Ich słuchaczami byli naukowcy z Massachusetts Institute of Technology, dokąd komputer został odesłany po stwierdzeniu jego nieprzydatności dla Ministerstwa Obrony.

(zob.: tenże, *Ukryty wymiar*, przekł. T. Hołówka, Warszawa 1978, s. 30). Porównując przestrzenne zachowania zwierząt i ludzi wywodzących się z różnych kultur, badacz wysnuł wniosek o zależności człowieka i wymiaru kulturowego środowiska, w którym on funkcjonuje, kształtując je, a zarazem będąc przez nie modelowanym.

Tym, co interesuje GOLEMA, jest człowiek i jego status ontologiczny. Owym fascynacjom dał on wyraz w pierwszym wykładzie, próbując zarysować pozycję człowieka w świetle zachodzących przemian społecznych i technologicznych. Ukazując drogę, jaką człowiek przebył w trakcie ewolucji, GOLEM nakreślił jego obecną sytuację jako tragiczną, ale też i nie pozbawioną w pewien sposób nadziei: „stoicie w pół drogi [...] a ci z was, którzy do desperacji żałują słodkiej bezwiedności kulturowego domu niewoli, wołają o powrót tam, do źródeł, lecz nie możecie się cofnąć, odwrót odcięty, mosty spalone, musicie tedy iść naprzód”¹⁴.

Są to sformułowania o tyle istotne, że Lem wyklada je poprzez słowa maszyny; tworu sztucznego, a więc obcego w konfrontacji z człowiekiem jako gatunkiem. Jednakże dopiero takie zderzenie dwu całkowicie obcych sobie form bytu pozwala maszynie na stwierdzenie, iż jej konstruktor to

nie ten jakowyś ssak, kregowiec żyworodny, dwupłciowy, stałocieplny [...], który daje się zaklasyfikować podług Linneuszowej tablicy i katalogu dokonań cywilizacyjnych. On – to raczej jego rojenia, ich fatalna rozpiętość, przeciągły, nieustający zgrzyt pomiędzy zamierzonym a dokonywanym [...] głód nieskończoności¹⁵.

Nieprzypadkowo też po przekazaniu swych przemyśleń GOLEM ulega destrukcji. Wypełnił wszak postawione przed sobą zadanie: ukazał ludzkości dalsze możliwe drogi rozwoju. Toteż może uwolnić się od obowiązku służenia swą wiedzą człowiekowi i – przekraczając kolejny szczebel sztucznej ewolucji – zaistnieć w niematerialnej postaci, jakkolwiek część naukowców uznała to za kres jego sztucznego „życia”. Wątpliwościom tym dawał wyraz autor posłowie do wykładów komputera:

im jawniejsza staje się więź konstrukcji świata z życiem i Rozumem, tym bardziej niedocieczona staje się zagadka. GOLEM powiedział, że można ją doścignąć [...]. Nie brak przeświadczonych, że [...] mówiąc o „czekających w milczeniu”, GOLEM myślał i o nas. Nie wierzę w to. Mówił tylko o HONEST ANNIE i o sobie, bo miał za chwilę przyłączyć do jej nieustępliwego milczenia swoje, by wkroczyć na drogą tak bezpowrotną jak bezpowrotnie nas opuszczał¹⁶.

Mimo iż utwór Lema – trudny w odbiorze i wymagający znajomości podstaw cybernetyki i filozofii techniki – nie zyskał szerszego oddźwięku w rodzimej twórczości cyberpunkowej, w najciekawszych

¹⁴ S. Lem, *GOLEM XIV*, Kraków 1981, s. 30.

¹⁵ Tamże, s. 81.

¹⁶ Tamże, s. 139–140

jej realizacjach pojawiają się kwestie analogiczne do tych, które stawia Lemowski bohater. Pytanie o istotę człowieczeństwa w dobie ekspansywnego rozwoju technik informatycznych i Internetu werbalizowane jest w nich dzięki technicystycznej rekwizytorni (mamy tu na myśli powieści Jacka Dukaja, głównie *Czarne oceany* i *Perfekcyjną niedoskonałość*).

Cyberpunku, jakkolwiek pozornie sięga po technicystyczną rekwizytornię w ten sam sposób i w podobnych celach, jak tradycyjna *science fiction*, nie można traktować jako prostej kontynuacji, czy może zwrotu (po eksperymentach brytyjskiego nurtu *New Wave*) ku fantastyce naukowej w jej klasycznej postaci, ugruntowanej twórczością z epoki tzw. Złotego Wieku *science fiction*. Można wprawdzie zgodzić się, że zarówno autorzy cyberpunku, jak i tradycyjnej odmiany fantastyki naukowej (tzw. *hard science fiction*) proponują wizję zmian aktualnego obrazu świata, stanu nauki lub kształtu społeczeństw w przyszłości¹⁷. Jednakże cyberpunk nie próbuje-prognozować przyszłości, tak jak usiłowała czynić to fantastyka naukowa poprzednich dekad¹⁸. Również refleksje autorów drukujących swe wizje przyszłości w „Science and Invention”, „Amazing Stories”, czy „Astounding Science Fiction”¹⁹ są odmienne od przemyśleń twórców prozy spod znaku „magii krzemu”.

Cyberpunku nie można również traktować wyłącznie jako radykalnie stechniczowanej odmiany fantastyki naukowej. Stanowi on wprawdzie oddzielny nurt w obrębie szeroko pojętej *science fiction*, jednak przynależy do niej na tej samej zasadzie, co fantastyka psychologiczna lub socjologiczna. Propozycja literacka, którą wnosi, jest zasadniczo różna od wizji, do których przyzwyczajeni byli czytelnicy tradycyjnie pojmowanej fantastyki naukowej.

¹⁷ Zob.: T. Kołodziejczak, *Cyberfantastyka*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 8, s. 72.

¹⁸ *Science fiction* nie jest oczywiście literaturą prognozującą kształt cywilizacyjno-technologiczny przyszłości w sposób, w jaki usiłuje czynić to futurologia. Wykorzystuje jednak scjentystyczne rekwizyty, by z tej perspektywy poruszać istotne kwestie cywilizacyjne. Ową cechę fantastyki naukowej podkreśla Marek Pąckiński, akcentujący w recenzji *Perfekcyjnej niedoskonałości* Jacka Dukaja, iż jej autor „pisze [...] o tym, co dzieje się >>tu i teraz<<, choć niełatwo to dostrzec na pierwszy rzut oka” (M. Pąckiński, *Światy Jacka Dukaja*, „Nowe Książki” 2005, nr 2, s. 9).

¹⁹ Przywołanymi tu tytułami sygnowane były pierwsze czasopisma skierowane do miłośników literatury fantastycznonaukowej. Powstały one w latach 1923–1930 i stały się miejscem debiutów pisarzy tej miary, co Isaac Asimov, Alfred Bester lub Robert A. Heinlein. Więcej na temat początków prasy *science fiction* patrz: A. Niewiadowski, *Literatura fantastycznonaukowa...*, s. 28–29; V. Graaf, *Homo futurus*, przekł. Z. Fonferko, Warszawa 1975, s. 19–20, 32–34.

Miejsce akcji utworów spod znaku „magii krzemu” pozostaje – podobnie jak w przypadku brytyjskiej „Nowej Fali” pisarstwa fantastycznego – niedookreślone. Nie brak oczywiście rodzimej scenerii (np. akcja *Pieprzonego losu kataryniarza* Rafała Ziemkiewicza i opowiadań Marcina Przybyłka z tomu *Gamedec. Granica rzeczywistości* rozgrywa się w Warszawie bądź aglomeracji wykreowanych na wzór istniejących współcześnie metropolii (bohaterowie *Czarnych oceanów* Jacka Dukaja żyją m. in. w Nowym Jorku i Bostonie przyszłości). Równie często jednak precyzyjne określenie miejsca akcji jest niemożliwe. Podobnie najczęściej nie można zrekonstruować czasu zdarzeń, określenia zaś „piątego lipca, w dniu ślubu swej córki”²⁰ lub „to był wyjątkowo upalny marzec”²¹ ukonkretniają czas fabularny jedynie pozornie. Uogólniając, cechą znaną dla cyberpunku jest sytuowanie świata przedstawionego w przyszłości. Jest ona na tyle odległa (w opowiadaniach Marcina Przybyłka akcja rozgrywa się w wieku XXII, w *Perfekcyjnej niedoskonałości* Jacka Dukaja – w XXIX w.), by świat przedstawiony był odmienny od znanego odbiorcy, a jednocześnie na tyle bliski, aby jego technicystyczna rekwizytoria była rozpoznawalna jako wywiedziona (oczywiście po uprzedniej hiperbolizacji możliwości technicznych) wprost z rzeczywistości, w której funkcjonuje autor i współczesny mu czytelnik.

Bohaterowie cyberpunku traktują otaczającą ich „technosferę” jako konieczność. Czują, że są na nią skazani, ponieważ nie potrafią przetrwać bez oferowanych przez nią udogodnień. Zarazem mają świadomość destrukcyjnego wpływu używanych technologii zarówno na psychikę, jak i na anatomię. Zapewne zgodziliby się ze stwierdzeniem, że „technologie, rozszerzając nasze twórcze zdolności, okaleczają jednocześnie zdolności naturalne”²². To, co naturalne zostaje w utworach cyberpunkowych wyparte przez imitację natury, jej substytut. Protagoniści udoskonalają własne ciało dzięki osiągnięciom nanotechnologii. Odwrócenie kolejności obu aspektów egzystencji bohaterów fantastyki cyberpunkowej – przedkładanie technologii nad naturę – znajduje wyraz w dążeniu do uczynienia ciała „dodatkiem” do egzystencji w sieci internetowej. Tendencja ta realizuje się nie tylko w motywie „cyborga sieciowego” (a więc świadomości funkcjonującej w wirtualnej przestrzeni Internetu), lecz również w postaci koncepcji tzw. obywateli sieci, tj. ludzi podłączonych na stałe do

²⁰ J. Dukaj, *Perfekcyjna niedoskonałość...*, Kraków 2004, s. 9.

²¹ M. Przybyłek, *Małpia pułapka*, [w:] tenże, *Gamedec. Granica rzeczywistości...*, s. 5.

²² E. Davis, *TechGnoza...*, s. 24.

przekazu internetowego, a jednocześnie zmuszonych do zaspokajania podstawowych potrzeb fizjologicznych. Pomysł ten, kontaminujący motywy użytkownika komputera i cyborga sieciowego, można odnaleźć na kartach cyklu „Dominium Solarnego” Tomasza Kołodziejczaka, na który składają się powieści *Kolory sztandarów* i *Schwytany w światła*. Obywatel sieci, Tankred Salerno, ma świadomość odrębności świata realnego i wykreowanego przez komputer:

Jeśli wejdę w rzeczywistość, w którą uwierzę w stu procentach, to znaczy, że zamażę swoją przeszłość – [tłumaczy Dinie, próbując dać odpowiedź na jej pytanie o własne postrzeganie świata]. Zniknie świadomość, że jestem w wirtualu [sic!], że wszystkie doznania to jedynie symulacja mojej kory mózgowej. Ale jeśli nie pamiętam swojej przeszłości, to znaczy, że to już nie jestem ja. Tworzę nową osobowość. Jeśli natomiast zachowam wiedzę, kim naprawdę jestem, to zawsze będę wiedział, że uczestniczę w symulacji, która jest sztuczką [...] że obcuję z bytami o ograniczonej autonomii działania. Kontakt z prawdziwym człowiekiem to co innego. Jest rzeczywisty²³.

Mimo deklarowanej przez bohatera *Schwytanego w światła* odmienności kontaktu z żywym człowiekiem i z jego wirtualną projekcją, wielu protagonistów cyberpunkowych opowieści decyduje się zrezygnować z części biologicznego aspektu swej egzystencji na rzecz technologii. Wszczepiane mechaniczne elementy i zażywane farmakologiczne środki mają dać przewagę w walce o byt. Dla *homo cyberneticus* ciało to jedynie dodatek, niepotrzebny człowiekowi doby komputerów i Internetu²⁴. Dlatego też istota ta dąży do redukcji świadomości do stanu czystego umysłu, wyzwolonego z fizycznych ograniczeń. Pragnienie wyzwolenia z „okowów ciała” dotyczy nie tylko bohaterów okaleczonych w wypadkach (np. Nicolasa Hunta z *Czarnych oceanów* Jacka Dukaja lub Konona z *Finty* i *3 Listopada* Marcina Przybyłka), lecz również tych, dla których życie w cyberprzestrzeni oznacza możliwość swobodnego wyboru wirtualnych wcieleń. Niejako komentarzem do postępowania owych sieciowych cyborgów może być uwaga Eda Regisa, iż „wszystko opiera się na fakcie, że ludzka osobowość jest [...] informacją”²⁵. Komentując opinię Regisa, Erik Davis zauważa jednak, że konsekwencją traktowania ludzkiej osobowości jako zbioru danych (do czego *de facto* sprowadza ją Regis), jest utożsamienie jej z elementami swoistego „oprogramowania”, umieszczanymi w maszynie, a więc cyborgizacji ludzkości. Podmiotowość byłaby więc dla cyborgów sieciowych, nawiązując do tytułu znanego filmu utrzymane-

²³ T. Kołodziejczak, *Schwytany w światła*, Warszawa 1999, s. 163.

²⁴ Zob.: M. Derry, *Escape Velocity*, New York 1996, s. 248.

²⁵ E. Regis, *Great Mambo Chicken and The Transhuman Condition*, New York 1996, s. 248 (cyt. według: E. Davis, *TechGnoza...*, s. 159).

go w estetyce cyberpunkowej – *Ghost in Shell* – „duchem w pancerzu” cybernetycznego oprogramowania²⁶.

Postaciami zaludniającymi karty cyberpunkowych opowieści są najczęściej ludzie młodzi. W przeszłości przeżyli oni osobiste dramaty, tym zaś, co ich łączy, jest samotność²⁷. Zarazem są to ludzie ułomni – okaleczeni zarówno psychicznie, jak i fizycznie. Ułomność psychiczna ma źródło w braku perspektyw własnego rozwoju i nadmiernym zawierzeniu w możliwości techniki. Świadomi uzależnienia od technologii, próbują wykorzystać ją do własnych celów. Wspomagani biostymulatorami, bohaterowie cyberpunku nie potrafią przeżyć bez farmaceutyków. Pomagają one stymulować reakcje organizmu, umożliwiając wyostrenie zmysłów i zwiększenie szybkości reakcji. Pozwalają również zapomnieć o potrzebach fizjologicznych organizmu. To jednak, co początkowo ma być jedynie ucieczką od rzeczywistości, szybko zmienia się w wyniszczający nałóg, zakończony powolnym obumieraniem organizmu (*notabene*, szczególnie rodzajem narkotyku jest również sama cyberprzestrzeń).

Pomimo skłonności do alienacji, postacie zaludniające cyberpunkowe światy tworzą organizm *quasi*-społeczny. Formacja ta ma własne normy postępowania i mitologię. Poczesne miejsce zajmują w niej kwestie związane z technologią komputerową. Obowiązującym trendem jest dążenie do doskonałości – rozumianej jako jedyna forma istnienia zapewniająca przetrwanie. Poszukiwanie ideału bardzo często upodabnia bohaterów do maszyny.

Zakładając, iż utwory cyberpunkowe poruszają tematykę analogiczną do podejmowanej przez *social fiction*, można je traktować jako swoiście technicystyczną odmianę fantastyki socjologicznej. Perspektywa socjologiczna nie jest jednakże jedyną możliwą interpretacją dla twórczości cyberpunkowej, nie można więc automatycznie utożsamiać tego typu piśmiennictwa z *political fiction* bądź fantastyką poruszającą zagadnienia istotne społecznie. Nie ma przeto racji Jacek Dukaj,

²⁶ *Duch w pancerzu* (*Kokaku kido tai/Ghost in the Shell*), Japonia 1995, reż. M. Oshii.

²⁷ Jest ona z wielokrotnionym symptomem zjawiska określanego mianem „samotności komputerowców”, sygnalizowanego przez Davida Couplanda w książce *Poddani Microsoftu*: „Pracowałem do 1.30 w nocy. Kiedy wróciłem do domu Abe siedział w swoim minibrowarze w garażu. [...] Bug zamknął się u siebie. [...] Susan spała w salonie przed idącym z taśmy odcinkiem *Dr Quinn*. Michael czytał po raz 87 *Kroniki Narni*. Miły, typowy wieczór. [...] Zastanawiam się, że może za mało rozmawiam z ludźmi... Parę zdawkowych słów dziennie, nic bardziej znaczącego. [...] Czasem czuję się trochę zagubiony” (D. Coupland, *Poddani Microsoftu*, przekł. J. Rybicki, Warszawa 1996, s. 40, 347–348).

gdy stwierdza: „jeśli chodzi o cyberpunk w Polsce, to skończył się on, zanim na dobre się zaczął”²⁸. Mylnie klasyfikuje on bowiem *Pieprzony los kataryniarza* Rafała Ziemkiewicza jako utwór reprezentujący wyłącznie nurt *political fiction*. Ta przecież – zwłaszcza w najnowszej *science fiction* – niejednokrotnie bywa łączona z elementami *social fiction*, co oznacza, że mogą istnieć utwory z kręgu fantastyki społeczno-politycznej, których akcja rozgrywa się w ultranowoczesnej scenarii sieci internetowej bądź *slumsów* megametropolii przyszłości.

Pieprzony los kataryniarza (podobnie jak późniejszy *Walc stulecia* tegoż autora) realizuje schemat fabularny, znany z *Neuromancera* Williama Gibsona – powieści zgodnie uznawanej za najcelniejszą realizację anglosaskiego cyberpunku. Fakt, iż Ziemkiewicz odwołuje się w mniej lub bardziej jawny sposób do realiów polskich, nie wyklucza uznania jego powieści za cyberpunkowe. Trzeba jednak zaznaczyć, że we wzorcowych realizacjach cyberpunku przestrzeń akcji stanowi głównie anonimowa postindustrialna metropolia bądź sieć komputerowa. Drugie z wymienionych rozwiązań można odnaleźć w *Irrehaare* Jacka Dukaja. Bohater utworu, Adrian, funkcjonuje wraz z innymi jako matryca w cyberprzestrzeni, suwerennej wobec rzeczywistości realnej²⁹. Przekraczanie kolejnych stref wirtualnego świata wiąże się dlań ze zmianami otoczenia. Fantomatyczna hacjenda w Luizjanie z roku 1834, prekolumbijska Ameryka, Kilimandżaro, to miejsca w jego odczuciu równie (jeśli nawet nie bardziej) realne, co świat zewnętrzny, istniejący poza cybersiecią. Podobnie dla Torkila Aymore’a – bohatera tomu opowiadań Marcina Przybyłka *Gamedec. Granica rzeczywistości* – równie „naturalnymi” środowiskami są świat realny i fantomatyczny. Bohater utworów Przybyłka – z zawodu detektyw – tak samo sprawnie rozwiązuje zagadki kryminalne i tropi przestępców w rzeczywistości „realnej”, jak wirtualnej. Niekiedy zaś,

²⁸ J. Dukaj, *SF po Lemie*, „Dekada Literacka” 2002, nr 1–2, s. 48.

²⁹ Określenie „rzeczywistość realna” stosujemy świadomi jego tautologiczności. Doprecyzowanie, jaka to rzeczywistość (tj. realna czy wykreowana), jest jednak – w kontekście fantastyki cyberpunkowej – istotne. Fantomatyczny charakter cyberprzestrzeni nie wyklucza bowiem, z perspektywy użytkujących ją protagonistów, empiryczności i swoistej realności doznań. Jeżeli zaś są oni cyborgami sieciowymi, *virtual reality* to jedyna dostępna im rzeczywistość. Problem dookreślenia charakteru rzeczywistości nabiera szczególnego znaczenia w utworach, których bohaterowie nie potrafią odróżnić fantomatycznej kreacji od tego, co realne. W takiej sytuacji znajduje się Adam Zamoyski z *Perfekcyjnej niedoskonłości* Jacka Dukaja i Torkil Aymore z *Granicy rzeczywistości* Marcina Przybyłka (zwłaszcza ostatni z utworów wykorzystuje migotliwość poczucia tego, co realne na wzór powieści Dicka pt. *Labirynt śmierci* bądź filmu *Matrix*).

jak w przypadku tytułowego opowiadania zbioru, granica między obiema rzeczywistościami zaciera się.

Pośród utworów, wykorzystujących elementy charakterystyczne dla cyberpunku, należy wyróżnić trzy zasadnicze typy³⁰:

1) utwory ściśle realizujące pierwotne założenia poetyki cyberpunku;

2) utwory operujące wybranymi elementami cyberpunkowej poetyki;

3) utwory, w których elementy poetyki cyberpunku pozostają jedynie na marginesie fabuły, pełniąc w jej obrębie funkcję służebną wobec zawartej na ich kartach refleksji cywilizacyjnej.

Poniżej omówimy je kolejno.

Utwory realizujące pierwotne założenia poetyki cyberpunku

Ich autorzy odwołują się do filozofii zawartej w najbardziej reprezentatywnych dla cyberpunku dziełach anglosaskich pisarzy – głównie Williama Gibsona (najczęściej do składających się na tzw. trylogię Ciagu powieści *Neuromancer*, *Graf Zero* i *Mona Liza Turbo*) lub Bruce'a Sterlinga (*Święty płomień*, *Schizmatrix*). Jednocześnie powielaniu wzorców anglosaskich nie towarzyszą próby reinterpretacji wstępnych założeń nurtu. Trzeba jednak przyznać, że – w tej swoistej wtórności – rodzimi autorzy pozostają świadkami uniwersalności cyberpunkowych rekwizytów. Kwestia relacji „cyberpunk anglosaski – polskie realizacje” zdaje się tym istotniejsza, że jedną z cech literatury spod znaku „magii krzemu” jest zakorzenienie jej w micie amerykańskiego pogranicza i jego mieszkańców. Przestrzeń XIX-wiecznego

³⁰ Cyberpunk można traktować nie tylko jako nazwę genologiczną, ale również przejaw ruchu kontestującego współczesną kulturę masową. Czyni tak Dominika Materska, pisząc: „cyberpunk nie jest jedynie kolejnym podgatunkiem fantastyki, sposobem pisania książek i robienia filmów, nie jest nawet zamkniętą subkulturą młodzieżową: wyszedł poza wszelkie getta i przeniknął do świata zewnętrznego [...] tworzy nowy rodzaj wrażliwości, którą można określić mianem cyberpunkowej” (D. Materska, *Software, hardware, neuroware*, „Nowa Fantastyka” 2000, nr 7, s. 65). Podobne stanowisko reprezentuje Tomasz Szlendak – zob. tenże: *Technomania. Cyberplemię w zwierciadle socjologii*, Toruń 1998. Oboje autorzy traktują piśmiennictwo określone mianem cyberpunkowego jako literacki aspekt (niekiedy zaś wręcz manifest) kultury związanej z technologiami komputerowymi. Zob. też Ł. Teszner, *Kto mieszka w cyberprzestrzeni? O społeczeństwach internetowych* <http://www.cyberforum.edu.pl/teksty.php3?ITEM=21>;

Dzikiego Zachodu Erik Davis utożsamia z wolnością. Owa możliwość samorealizacji jawi się protagonistom cyberpunkowych opowieści jako „wszechmożliwość” internetowej sieci³¹. W cyberpunku przywoływana przez Davisa granica przebiega między biologią a technologią. Futurystyczna *frontier* to przestrzeń zetknięcia się obu sił. To, co sztuczne (sieć internetowa, rzeczywistość wirtualna, technika umożliwiająca cyborgizację bohaterów) znajduje dopełnienie w tym, co naturalne.

Nie można jednak nie zauważyć, że w rodzimym cyberpunku mit *frontier* został przejęty bezrefleksyjnie. W polskiej literaturze Kresy, które można byłoby uznać za analogię *frontier*, służyły **głównie** nie tyle ukazaniu aktywności jednostki, co wędrowce w przeszłość (niekiedy – jak w przypadku *Bożej podszewki* Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz – demistyfikującej, najczęściej jednak nostalgicznej). Jeśli nawet bowiem – jak w przypadku wspomnianej powieści Lubkiewicz-Urbanowicz, *Zasypie wszystko, zawieje...* Włodzimierza Odziejewskiego lub *Czarnego potoku* Leopolda Buczkowskiego – Kresy okazują się zaprzeczeniem mitu o „kraju lat dziecińczych”, kresowość znaczy w tej perspektywie coś więcej niż jedynie koniec lub ostateczną granicę – to zarazem początek istnienia w formie innej niż dotychczasowa³². Amerykańska *frontier* to – przede wszystkim – miejsce oczekujące na zmianę pod wpływem działania bohatera. To przestrzeń „nie wymodelowana”, która jest zaledwie potencją. Ukonkretnieniu podlega dopiero pod wpływem działań protagonistów. Tymczasem Kresy istnieją „niezależnie” w tym sensie, że to raczej one zmieniają bohatera niż są przestrzenią zmienianą. W efekcie, przeciwnie niż w przypadku *frontier spirit*, istotą „ducha Kresów” nie była agresywna ekspansywność, mająca na celu wyparcie i zniszczenie świata zastanego jako warunku niezbędnego, by mógł narodzić się nowy³³. Nie należy oczywiście zapominać, że pośród wielu stereotypów przywoływanych przez „literaturę kresową” wspólne dla niej i amerykańskiej literatury *frontier* zdaje się postrzeganie pogranicza w perspektywie

³¹ Zob.: E. Davis, *TechGnoza...*, s. 139–142. Na temat mitu pogranicza w literaturze amerykańskiej zob.: V. Sachs, *Idee przewodnie literatury amerykańskiej*, przekł. K. Tarnowska, Warszawa 1966 (tu zwłaszcza rozdz.: „Wędrująca granica” a literatura amerykańska, s. 55–80; E. Fussel, *Frontier: American Literature and the American West*, Princeton 1965).

³² Zob.: E. Kasperski, *Leopold Buczkowski – kres Kresów*, [w:] *Kresy w literaturze. Twórcy dwudziestowieczni*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1996, s. 191.

³³ Zob.: L. Witkowski, *Bogactwo Kresów – między pograniczem kultury a kulturą pogranicza*, [w:] *Kresy w literaturze...*, s. 86.

przestrzeni egzotycznej oraz szkoły męstwa i zaradności³⁴. Tak rozumiane pogranicze to miejsce, które stawiając swym mieszkańcom wysokie wymagania, jednocześnie pozwala na wyzwolenie w jednostce nowych możliwości, dotychczas nie tylko niewykorzystanych, lecz wręcz nieuświadamianych. To przestrzeń zdająca się obiecywać, że dopiero tu „możesz być sobą, [...] możesz stać się inny, [...] można być wszystkim”³⁵.

Podobne oczekiwania bohaterowie cyberpunkowi stawiają przed siecią internetową. Zwłaszcza ci, którzy (jak Nicolas Hunt z *Czarnych oceanów* Jacka Dukaja lub zoeneci z opowiadań Przybyłka) poświęcili cielesność dla możliwości stałego przebywania w przestrzeni wirtualnej. Mimo jednakże owej zbieżności Kresy i *frontier* nie mają z sobą wiele wspólnego. Owa swoista niekoherentność rodzimego i anglosaskiego imaginarium sprawiła, że polscy twórcy cyberpunku, przejmujący schemat fabularny i rekwizytornie z tradycji twórczości Gibsona, powielają inwariantnie najgłośniejszą z powieści tego pisarza – *Neuromancera*.

Zapózyczenia te można odnaleźć np. w opowiadaniu Grzegorza Wiśniewskiego *Manipulatrice*. Bohaterem utworu jest Rioux, niezależny programista, pracujący dorywczo na zlecenie mafii. W zamian za wykonanie usługi, klient ma podać mu informacje o położeniu Cytadeli, którą jest „ukryty gdzieś w przepastnych, software’owych trzewiach Netu bank danych, biblioteka procedur i algorytmów, składnia informatycznych skarbów”³⁶. Wyrażając zgodę na wykonanie zlecenia Rioux rzuca wyzwanie konkurencyjnej rodzinie mafijnej. Zaatakowany przez programy strażnicze obiektu, okaleczony, zostaje przewieziony do szpitala. W tym momencie czytelnik poznaje prawdę o Riouxie i Cytadeli, w której

nie ma żadnych strukturalnych procedur, programów użytkowych czy nakładek systemowych. Nie ma tam ani śladu wartościowego oprogramowania. Są tam tylko setki sublinalnych wirusów, programów morderców, zdolnych rozwalić umysł zwykłego człowieka w kilka sekund³⁷.

Rioux przeżywa, ponieważ w jego układzie nerwowym dokonano eksperymentalnych zmian, przygotowujących go do służby w armii

³⁴ Na temat stereotypów związanych z rodzimą literaturą kresową (tu w rozumieniu twórczości ukazującej fenomen Kresów) zob.: E. Czaplewicz, *Czym jest literatura kresowa?*, [w:] *Kresy w literaturze...*, s. 15–16.

³⁵ Tamże, s. 29.

³⁶ G. Wiśniewski, *Manipulatrice*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 11, s. 43.

³⁷ Tamże, s. 56.

Europejskiej Południowej Wspólnoty Chrześcijańskiej, w której miał niszczyć komputerowe systemy obrony Nowej Mekki.

Zgodnie z założeniami poetyki cyberpunku, utwór Wiśniewskiego rozgrywa się w bliżej nieokreślonej przyszłości. Rozmowy bohaterów i topografia świata przedstawionego sugerują, że toczyła się tam wojna o podłożu polityczno-religijnym pomiędzy chrześcijanami a wyznawcami islamu. W owładniętej chaosem gospodarczym Europie władzę przejęły azjatyckie organizacje mafijne, rywalizujące między sobą o wpływy polityczno-ekonomiczne³⁸. Owo lekturowe zauroczenie twórczością Gibsona akcentuje Andrzej Świech, przywołując opowiadanie Wiśniewskiego jako przykład rodzimej beletrystyki cyberpunkowej³⁹.

Norman Spindar, charakteryzując Case'a – bohatera *Noeuroman-cera* – określa go mianem magika, zdolnego manipulować siecią internetową⁴⁰. Podobne umiejętności Rioux – protagonisty *Manipulatrice* – pozwalają mu przetrwać w cyberprzestrzeni przyszłości. Rioux, łącząc w sobie umiejętności komputerowego czarodzieja i najemnika, jest postacią wzorowaną na Case'u. *De facto* bowiem sugerowana przez Świecha inspiracja zmieniła się – zarówno w tym, jak i w innych utworach (np. w *CyberJolly Drim* Antoniny Liedtke) – we wtórność rozwiązań fabularnych i kreacji świata przedstawionego.

³⁸ Analogiczną do Wiśniewskiego scenerię (choć w nieporównanie ciekawszy sposób i w nieco innym celu) wykorzystuje Emma Popik w noweli *Schizis – teoria światów nierealnych*. Utwór, odwołujący się zarówno do poetyki cyberpunku, jak i *dark future*, jest próbą odpowiedzi na pytanie o możliwość manipulowania rzeczywistością wirtualną w taki sposób, by miało to wpływ na świat realny. Możliwość tę próbują wykorzystać członkowie azjatyckiej yakuzy „Złotego Smoka” do przejścia kontroli nad światową gospodarką technologiami informatycznymi. Chcą w tym celu wykorzystać nieświadomego użytkownika nielegalnie kopiowanych gier komputerowych. Kiedy jednak chłopiec domyśla się prawdy, niweczy plany mafii: „Wszedł do sieci Global Network. [...] A potem naprawił świat. Wycofał naprawdę i realnie nie istniejącą propozycję Banku Środkowoeuropejskiego, którego nie było [...]. >>Złoty Smok<< wypadł z gry. Na zawsze” (E. Popik, *Schizis – teoria światów nierealnych*, [w:] *taż, Bramy strachu*, Gdańsk 1995, s. 161).

³⁹ A. Świech, *Cyberpunk – kroniki w chromie...*, s. 133.

⁴⁰ Zob. opinię Spindara przytaczaną w: M. Derry, *Escape Velocity...*, s. 55.

Utwory operujące elementami cyberpunkowej poetyki

Utwory należące do tej grupy traktują pierwotne założenia anglosaskich twórców cyberpunku w sposób swobodniejszy. W tym przypadku również sceneria i słownictwo (sugerujące związki z socjolektem informatycznym) służą tworzeniu wrażenia obcowania literackich bohaterów z ultranowoczesną technologią. Najczęściej są to utwory należące do kręgu fantastyki rozrywkowej, nierzadko wulgaryzującej i profanującej myślowo podejmowane kwestie. Problematyka cyberpunkowa zostaje najczęściej sprowadzona do atrakcyjności czynnika akcji, dynamizującego fabułę.

Nowelą, obrazującą powyższe założenia jest *Lotniarz* Tomasza Kołodziejczaka⁴¹. Autor wykorzystuje cybernetyczne rekwizyty (biostymulatory, nanotechnologię, uzależnienie człowieka od maszyny), by stworzyć opowieść o świecie przyszłości, w którym ultranowoczesna technologia wykorzystywana jest do podtrzymywania feudalnej struktury społecznej.

W podobnie stereotypowy, jak Kołodziejczak, sposób elementy scenarii cyberpunkowej wykorzystuje Roman Ociepa w noweli *Proszek* – utworze *de facto* szpiegowsko-kryminalnym. W tym przypadku wprowadzone w obręb świata przedstawionego techniki komputerowe służą – podobnie jak w *Zabij Brionego* Małgorzaty Michalskiej – wyłącznie ufantastycznieniu fabuły.

Brak perspektyw rozwoju fantastyki rozrywkowej, wykorzystujących elementy charakterystyczne dla cyberpunku, sprawił, że jej kolejne realizacje stawały się w coraz większym stopniu jedynie świadectwem lektury. Sprawniej napisane i artystycznie wartościowsze wzorce (zaliczyć do nich przyjdzie bez wątpienia przywoływaną już uprzednio „trylogię Ciagu” Williama Gibsona), dostępne dla polskich czytelników dzięki tłumaczeniom, przyczyniły się do niższej oceny rodzimej literatury wzorujących się na powieściach Gibsona twórców. W efekcie utwory Kołodziejczaka i Ociepy nie są dla odbiorcy atrakcyjne w konfrontacji z dziełami stanowiącymi źródło fascynacji autorów *Lotniarza* i *Proszku*. Fakt ten zadecydował o wygaśnięciu

⁴¹ Utwór ten, opublikowany pierwotnie na łamach „Voyagera. Almanachu Grozy i Fantastyki” (nr 4, lato 1992, s. 56–87), dołączony został w zmienionej formie do powieści Kołodziejczaka *Kolory sztandarów* (Warszawa 1999, s. 139–182; powieść stanowi pierwszą część cyklu *Dominium Solarne*). *Lotniarz*, czytany jako nowela, stanowi odrębną całość, z której autor zaczerpnął później inspirację do stworzenia tła dla przygód protagonisty dylogii.

w obrębie fantastyki naukowo-rozrywkowej nurtu cyberpunkowego, jako nie spełniającego oczekiwań potencjalnych czytelników.

O tym, że utwory, w których można odnaleźć wybrane elementy poetyki cyberpunkowej, nie zawsze muszą być utożsamiane z – mniej lub bardziej sprawnie napisanymi – „awanturami w cyberprzestrzeni”, świadczy nowela Marcina Wolskiego pt. *Worek*. Utwór ten, wykorzystujący estetykę groteski, przywołuje popularny w fantastyce międzywojennej mit tzw. żółtego niebezpieczeństwa. Autor nie czyni tego jednak w sposób podobny do twórców „fantastyki militarnej” (np. Roberta J. Szmidta, podejmującego motyw podboju Europy przez Azjatów w *Apokalipsie według Pana Jana*). Azjatycka inwazja w *Worku* odbywa się dzięki promocji mody na tytułowy gadżet jako symbol „prawdziwego mężczyzny”. Znajdujący się w jego środku cyberprzestrzenny świat kusi, by skryć się w nim przed atakami tygrysa (pierwotnie drapieżnik również znajdował się w worku):

wsunąłem głowę do wnętrza worka. Było tu luźniej, niż przypuszczałem [...]. Grały cykady, ponad mną rozpościerało się niebo pełne gwiazd [...]. Nagle [...] zaczęło różowieć i niebawem ujrzałem wokół siebie zbrocza strzelistych gór, na których odległych szczytach majaczyły się czapy śniegu⁴².

Utwór Wolskiego wart jest uwagi jako odosobniony przykład humorystycznego cyberpunku (jakkolwiek wypada zaznaczyć, że jest to humor surrealistyczno-makabryczny). Autor *Worka* wykorzystuje grę słów, przywołując dwuznaczne – w kontekście fabuły – określenie „azjatycki tygrys”. Oznacza ono bowiem nie tylko metaforycznie dalekowschodnie państwo, ekspansywnie rozwijające się gospodarczo (w utworze jest to Korea Południowa), lecz również atakujące protagonistę zwierzę: „co do mojej przygody, uważam ją za kolejny rekonesans przedstawicieli wiadomego regionu przed planowaną inwazją nowych technologii. Azjatyckie tygrysy nadchodzą. Już tu są...”⁴³

Wolski, przywołując elementy cyberpunkowej scenerii, sięga również po poetykę znamioną dla innych nurtów *science fiction* (tj. fantastyki katastroficznej i „opowieści o cudownym wynalazku”). Czyni to, by je sparodiować. W tym jednak przypadku utożsamienie parodii z humorystycznym przetworzeniem wzorca byłoby nadmiernym uproszczeniem zagadnienia. Wszak, jak zauważa Ryszard Nycz, wielu XX-wiecznych realizacji parodii nie można podporządkować kategorii komizmu. W ich bowiem przypadku relacja „obiekt parodii –

⁴² M. Wolski, *Worek*, [w:] *Trzynaście kotów. Antologia*, red. D. Górską, M. Kowalski, Warszawa 1998, s. 184.

⁴³ Tamże, s. 185.

parodia” nie polega na degradacji i komicznym naśladownictwie. Równie często zabiegi parodystyczne mają na celu krytyczne odróżnienie i transformację wzorca⁴⁴. Podobnie funkcje parodii ujmowała już wcześniej Maria Janion, upatrująca w niej sposobu na redefinicję wzorca gatunkowego. Pisała ona: „parodie pojawiają się na ogół wtedy, gdy gatunek musi się bronić przed degeneracją i śmiercią, [...] mogą zapowiadać zdumiewające przekształcenia gatunkowe”⁴⁵. Mimo jednakże możliwości, tkwiących w przetworzeniu wzorcowego schematu opowieści cyberpunkowych, propozycja Wolskiego pozostaje wciąż odosobniona.

Utwory, w których elementy poetyki cyberpunku pozostają jedynie na marginesie fabuły, pełniąc w jej obrębie funkcję służebną wobec rozważań nad rozwojem cywilizacyjnym

Opowieści należące do tego kręgu beletrystyki cyberpunkowej różnią się od utworów zaklasyfikowanych do poprzedniego nurtu wagą poruszanej w nich problematyki. Najciekawsze z nich wykorzystują charakterystyczną dla cyberpunku scenerię w sposób pretekstowy do rozważań problemów psychologicznych i egzystencjalnych, związanych z życiem człowieka w świecie zdominowanym przez technikę cyfrową. Analogiczną metodę można odnaleźć w fantastycznonaukowej beletrystyce Stanisława Lema (np. w powieściach *Głos Pana*, *Eden*, *GOLEM XIV*), który wykorzystywał kostium *science fiction* do poruszania istotnych kwestii cywilizacyjnych. Fakt ten pozwala żywić nadzieję, że autorzy rodzimej literatury fantastycznonaukowej potrafią wyzwolić się z ograniczeń narzucanych *science fiction* przez wymogi literatury masowej i są w stanie traktować uprawiane przez siebie pisarstwo jako arenę dyskusji nad obecnym i przyszłym kształtem cywilizacji.

Kwestię niejasności statusu ontologicznego człowieka, żyjącego w świecie cybernetycznej przyszłości, poruszają m. in. opowiadania Dariusza Romanowskiego (*Lobotomia*) i Sławomira Prochockiego

⁴⁴ Zob.: R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 158.

⁴⁵ M. Janion, *Demony, wampiry, potwory. Kino i fantazmaty (III)*, „Kino” 1975, nr 7, s. 47.

(*Sam wśród swoich*). Obu autorów łączy przekonanie, że w świecie, w którym rzeczywistość wirtualna może uchodzić za równie „prawdziwą” jak realna, redefinicji musi ulec kategoria samej rzeczywistości i mechanizmów, którymi się ona rządzi. Zmianie muszą też ulec – w związku z cyborgizacją ludzkości – definicje człowieka i człowieczeństwa. Uświadamia to sobie bohater Prochockiego. Sam będąc androidem, ma możliwość konfrontacji swoich zachowań z postępowaniem ludzi z jednej strony, z drugiej zaś – maszyn: „nieraz patrząc na nieporadnie ruszające się androidy zadawałem sobie pytanie, czy naprawdę jestem jednym z nich. [...] mój umysł zawierał o wiele większą wiedzę i wyobraźnię niż ich proste intelektu”⁴⁶. Kiedy w finale opowiadania rozwiązana zostaje zagadka pochodzenia głównego bohatera, okazuje się on marionetką w rękach malwersanta, usiłującego zatuszować nielegalne transakcje. W tym celu tworzy cyborga z mózgiem człowieka, na którego zrzuca odpowiedzialność za zabójstwo swego przełożonego. Następnie aranżuje spotkanie z nim, pragnąc go zabić, sam jednak ginie w starciu z istotą, którą stworzył.

Odpowiedzialność człowieka za swoje czyny i relacje z wytworami własnej techniki Prochocki rozpatruje z perspektywy androida, czyniąc go głównym bohaterem, a zarazem pierwszoosobowym narratorem utworu. Wartości, które reprezentuje istota sztuczna, w konfrontacji z aksjologią ludzkich bohaterów, okazują się bardziej humanistyczne, sam zaś android bardziej człowieczy od swego twórcy.

Z kolei *Opuścić Los Raques* Macieja Żerdzińskiego⁴⁷ i *Czarne oceany* Jacka Dukaja to powieści poruszające kwestie autonomii jednostki, możliwości dokonywania przez nią wyborów w atmosferze psychozy zagrożeń. Owym niebezpieczeństwem jest – w powieści Żerdzińskiego – próba przejścia, za pomocą narkotyku, władzy nad światem przez korporację, w przypadku zaś *Czarnych oceanów* – ubezwłasnowolnienie ludzkości przez formę pozaziemskiego życia.

⁴⁶ S. Prochocki, *Wśród swoich...*, „Nowa Fantastyka” 1995, nr 3, s. 69.

⁴⁷ Omawiając utwór Żerdzińskiego Łukasz Janiak odwołuje się do terminu „solipsystyczny cyberpunk” (zob.: tenże, *Rozpad i oscylacja*, „Nowa Fantastyka” 2000, nr 9, s. 71). Na okładce wydawca reklamuje powieść jako „psychodeliczny cyberpunk”. Na potrzeby niniejszego szkicu zrezygnowano z tego typu rozróżnień, aby utrzymać klarowność wywodu. Nie są one zresztą pomocne w tworzeniu obrazu literatury cyberpunkowej, która nie rozwinęła się w polskiej fantastyce naukowej w sposób uprawomocniający tak drobiazgowo zróżnicowanie jej na nurty. W tym przypadku określenia „solipsystyczny” bądź „psychodeliczny” należy rozpatrywać raczej z perspektywy marketingowego chwytu reklamowego, a nie kategorii typologicznej. Sygnalizowana tu wątpliwość jest zresztą aktualizacją szerszego problemu: „nadprodukcji terminologicznej”, znamiennej dla „wewnętrznej” krytyki *science fiction*.

Żerdziński stosuje taktykę wyraźnego rozgraniczenia pomiędzy światem rzeczywistym a *virtual reality*. Artystycznie dopracowane sekwencje fabuły, rozgrywające się w cyberprzestrzeni, mogą stanowić autonomiczne opisy świata w sieci internetowej. Są one warte czytelniczej uwagi ze względu na plastyczność opisu:

Gate 404 była ogromną i geometrycznie bardzo zawiłą przestrzenią. Składała się z wielu mniejszych fragmentów i poziomów. [...] Każdy dom miał swój styl, każda uliczka niepowtarzalną barwę i rysunek, a wszystko to pod niepojętym tutejszym niebem. To zaś nie było płaskie czy monotonne, przypominało powietrzny strumień, który opływa ulice i domy, i unosi ze sobą świat w rytmie nieustannej zmiany. [...] Gate 404 było fantastyczną, wciąż płynącą, wędrującą wizją. Budowle zmieniały pozycję i geometrię, uliczki wspinały się lub opadały, a światło wypęzało z niewiadomych źródeł, w tym samym momencie co kropiący deszcz lub pogodne kule chmur rozmigotanych złotem. Mimo licznych kontrastów, zmian i przeskoków trudno było się tu niepokoić. Wystarczyło uczestniczyć w bajkowym spektaklu Gate 404. Napawał radością i pogodą⁴⁸.

W *Czarnych oceanach* Dukaja element cyberpunkowy nie został tak wyraziście wyodrębniony. Odwołania do rekwizytów charakterystycznych dla cyberpunku – wszechwładza komputerów, udoskonalenie fizjologii protagonisty dzięki elektronicznym wszczepom, mroczna (pokrewna poetyce filmu i powieści *noir*) atmosfera świata przedstawionego podzielonego na lokalne, zamknięte enklawy społeczności – współtworzą nastrój charakterystyczny dla twórczości Williama Gibsona.

Jednocześnie powieści Żerdzińskiego i Dukaja wykraczają poza proponowany przez autorów cyberpunku krąg zainteresowań, związanych z relacją: człowiek – ultranowoczesna technika komputerowa. *Virtual reality* i uzależnienie od technologii, w odniesieniu do *Opuścić Los Raques* i *Czarnych oceanów*, to jedynie pretekst do rozważań na temat socjologicznych uwarunkowań życia społecznego jednostki.

Zdecydowanie najciekawszym utworem pozostającym w kręgu zbeletryzowanej refleksji cywilizacyjnej jest powieść Jacka Dukaja *Perfekcyjna niedoskonałość*. Powieść tę można odczytywać w kontekście manifestu Maxa More'a w *Extropican Principles 2.5*⁴⁹. Ów zwolennik technoewolucji konstatuje, że odrzucenie biologicznych ograniczeń pozwoli na przekroczenie – dzięki wykorzystaniu techniki –

⁴⁸ M. Żerdziński, *Opuścić Los Raques*, Warszawa 2000, s. 237–238.

⁴⁹ M. More, *Extropican Principles. 2.5*, <http://www.extropy.com~exi> (manifest ten dostępny jest również na innej anglojęzycznej stronie internetowej: <http://www.aleph.se/Trans/Cultural/Philosophy/princip.html>).

granic tego, co ludzkie. Za owym zaś progiem ewolucyjnym *homo superior* oczekują „trans-” i „postludzkie” fazy ewolucji. Dopiero osiągnięcie tego etapu umożliwi człowiekowi przyszłości wykształcenie nieznanych wcześniej zdolności fizycznych, intelektualnych i psychologicznych. Jako byt samoprogramujący się, będzie on jednostką potencjalnie nieśmiertelną dzięki zdolnościom do samopowielania⁵⁰. W powieści Dukaja ludzkość osiągnęła wspomniany przez More’a etap rozwoju, na którym technologia umożliwia modyfikację biologii i psychiki jednostki. Podobnie jak we wcześniejszych *Czarnych oceanach* jest to przestrzeń obca współczesnemu czytelnikowi, co wynika z założeń czasowych fabuły: trudno wszak byłoby uwierzyć, że między „naszymi a przyszłymi czasy” (w tym przypadku połową wieku XXIX) nie uległy zmianie ani formy życia społecznego, ani język.

Dukaj owe zmiany wpisuje w paradygmat społeczeństwa informacyjnego, u podstaw którego leży proces ekspansywnego rozwoju technologii komputerowych i cyfrowego przetwarzania danych. Różnice między światem odbiorcy i wykreowanym wyrażają się nie tylko w odmiennych obyczajach i w nowościach technologicznych. Wzorując się na *Diasporze* Grega Egana i twórczości Ursuli Le Guin, Dukaj tworzy czwartą koniugację, którą posługują się „postludzy” bohaterowie, reprezentujący sztuczną inteligencję⁵¹. Wyróżnia ją ujednolicona końcówka „-u” dla wszystkich form osobowych czasownika. Dzięki niej status ontologiczny postaci sygnalizowany jest nie tylko wówczas, gdy mówi ona sama, lecz również przez narratora powieści, opisującego działania reprezentantów sztucznej inteligencji za pomocą tej samej końcówki czasownikowej. Trudno zresztą, aby było inaczej, jeśli społeczeństwo przyszłości zorganizowane jest i funkcjonuje głównie w rzeczywistości wirtualnej, zaś formy sztuczne koegzystują z człowiekiem. Pewnym wprowadzeniem w świat przedstawiony są usytuowane przed kolejnymi rozdziałami hasła z *Multitezaurusa* – swoistego (jak sugeruje to nazwa) leksykonu przyszłości. Hasła *Multitezaurusa* nie tylko ułatwiają zrozumienie reguł, podług których zbudowany jest świat *Perfekcyjnej niedoskonałości*, lecz również pozwalają na przybliżenie jego atmosfery.

⁵⁰ Zob.: <http://www.aleph.se/Trans/Cultural/Philosophy/princip.html>, akapit pt. *Boundless Expansion*.

⁵¹ Na źródła lekturowych fascynacji wskazuje sam autor *Perfekcyjnej niedoskonałości* w wywiadzie udzielonym Łukaszowi Wróblowi – zob.: *Oczywiście, że to literatura*. Z Jackiem Dukajem rozmawia Łukasz Wróbel, „Nowe Książki” 2005, nr 2, s. 7.



Wśród utworów z kręgu rodzimej fantastyki cyberpunkowej nie brakuje nawiązań do opowieści najbardziej reprezentatywnych dla anglosaskiego obszaru językowego (*Lotniarz* Kołodziejczaka, *Manipulatrice* Wiśniewskiego). Z kolei *Irrehaare* Dukaja, *Schizis – teoria światów nierealnych* Popik i *Walc stulecia* Ziemkiewicza próbują określić miejsce człowieka w świecie zdominowanym przez technikę. Za pewną kontynuację zawartej na ich kartach refleksji należy uznać *Opuścić Los Raques* i *Czarne oceany* – utwory rozważające kwestię możliwości wyboru i ludzkiej wolności w dobie wszechwładzy komputerów.

Znacząca jest droga ewolucji motywów fantastyki naukowej, wykorzystującej osiągnięcia nauki i techniki, a więc pośrednio również fantastyki cyberpunkowej: od fascynacji możliwościami oferowanymi przez osiągnięcia cywilizacji technicznej do refleksji nad zagrożeniami wynikającymi z niewłaściwego wykorzystania jej zdobyczy; od bezrefleksyjnego wykorzystywania technologii do prób obrony człowieczeństwa przez nadużyciami jednostki w imię postępu. Cudowny wynalazek, jakim w nurcie cyberpunkowym stały się techniki komputerowo-informatyczne, to – według twórców – w coraz większym stopniu technologiczna pułapka. Przemiana ta odzwierciedla zmieniający się stosunek człowieka do wytworów własnej cywilizacji. Zdaniem Norberta Wienera wiara w moc postępu – nie poparta przemyśleniami nad ceną, jaką za ów postęp należy zapłacić – to świadectwo nie tyle siły, ile raczej słabości⁵².

Autorzy najciekawszych i najbardziej nośnych problemowo utworów ukazują zagrożenia wynikające z bezrefleksyjnego korzystania z najnowszych technologii. W rym sensie cyberpunk jest obecnie być może jedynym nurtem fantastyki naukowej, przywołującym tradycję *science fiction*, utożsamianej z literaturą diagnozującą rozwój techniczny i naukowy współczesnej cywilizacji.

⁵² Zob.: N. Wiener, *Cybernetyka i społeczeństwo...*, s. 51.

Zakończenie

Wielość reprezentowanych stanowisk twórczych, poetyk, światopoglądów autorów *science fiction* owocuje wszechstronnością jej zainteresowań nie tylko w ostatniej dekadzie XX wieku, kiedy jej twórcy postawieni zostali wobec wyzwań niesionych przez szybką technicyzację życia i urynkowanie gospodarki. Ową polifonię można odnaleźć również w fantastyce najnowszej, powstałej w pierwszych latach wieku XXI. Jednakże bogactwo artystycznych propozycji kryje w sobie niebezpieczeństwo odosobnienia poszczególnych twórców, reprezentujących różne stanowiska literackie. Wprawdzie w ich twórczości da się odnaleźć pewne prawidłowości, są jednak one zbyt ogólnikowe, by można było mówić o wyłonieniu się nowego pokolenia literackiego¹. Najmłodszych z nich, debiutujących po roku 1990, mogłoby łączyć poczucie współuczestniczenia w życiu społecznym w zrelatywizowanej ponowoczesności.

Pisarze starszych pokoleń literackich wydawali się na tę zmianę nieprzygotowani, skoro po prezentacji jednego – dwóch utworów wybierali milczenie. Ustępując pola młodszym twórcom (m. in. skupionym wokół „Klubu Tfurcu” Jackowi Piekarze, Rafałowi A. Ziemiakiewiczowi, Andrzejowi Ziemiańskiemu, Andrzejowi Drzewińskiemu) pozostawili po sobie pustkę, której nie wypełniła żadna osobowość na miarę Stanisława Lema lub Janusza A. Zajdla.

Niekiedy wybór milczenia dyktowały okoliczności zewnętrzne, częściej jednak oznaczało ono poświęcenie się krytyce literackiej (taką drogę obrał m. in. Maciej Parowski) lub działalności nie związanej

¹ Analogiczną sytuację można odnaleźć w najnowszej poezji, której autorzy, debiutujący w latach dziewięćdziesiątych również pozostają „zjawiskami osobnymi”. Także w tym przypadku, zdaniem Piotra Śliwińskiego, można mówić jedynie „o pokoleniowej infrastrukturze, o pokoleniu jako kategorii socjotechnicznej, o pokoleniu jako opakowaniu dla kilku (nastu) młodych autorów, którzy zasługują na zauważenie” (P. Śliwiński, *Przygody z wolnością*, Kraków 2002, s. 260–261).

z twórczością fantastycznonaukową. Zwracał na to uwagę już w roku 1991 Marek Oramus². Owym pożegnaniom z fantastyką towarzyszyły oczywiście mniej lub bardziej udane debiuty. Do najbardziej spektakularnych należy *Złota galera* Jacka Dukaja – bodaj najciekawszego z publikujących obecnie twórców fantastyki naukowej.

Osobnym problemem, w związku z funkcjonowaniem *science fiction* w obiegu czytelnicznym, jest jej wypieranie przez literaturę *fantasy*, która odebrała konwencjonalnej fantastyce naukowej liczne grono czytelników. Jednakże próba interpretacji fenomenu piśmienictwa spod znaku „magii i miecza” to temat na osobną pracę, badającą przyczyny pojawienia się tego typu literatury i jej popularności oraz stosunku do innych nurtów twórczości fantastycznej – *science fiction* i horroru. Tu wypadnie jedynie zwrócić uwagę na dość częstą jałowość intelektualną i wtórność artystyczną *fantasy*³.

Niemalą zasługę w przełamywaniu stereotypów myślowych, uważanych w twórczości debutantów, wielokrotnie – nie tylko zresztą w latach dziewięćdziesiątych – utożsamiających fantastykę naukową z „awanturami w Kosmosie”, należy przypisać działalności redakcyjnej Macieja Parowskiego. Będąc redaktorem działu prozy polskiej w „Fantastyce” już od pierwszego numeru (w roku 1982), później zaś redaktorem naczelnym pisma (w latach 1992–2003), konsekwentnie starał się prezentować czytelnikowi koncepcję takiej fantastyki nie ograniczającej się do kręgu *hard science fiction*. Przypomnijmy, że to za jego kadencji jako redaktora działu prozy polskiej miłośnik opowieści spod znaku „świata jutra” miał możliwość zetknięcia się np. ze *Złotą galera* Jacka Dukaja i *Psychonautką* Wojciecha Szidy. Nie można również zapominać o zasługach Parowskiego jako redaktora antologii – już to podsumowujących dorobek krajowych autorów fantastyki (*Co większe muchy*, *Miłosne dotknięcie nowego wieku*), już to stanowiących pokłosie konkursów literackich (*Trzecia brama*, *Pożeracz szarości*)⁴.

² Zob.: M. Oramus, *W elektrowni straszy*, „Nowa Fantastyka” 1991, nr 12, s. 68.

³ Na temat wtórności rozwiązań artystycznych i myślowych rodzimej *fantasy* zob.: R. Klementowski, *Nasza mała stabilizacja*, „Czas Fantastyki” 2005, nr 2, s. 9–10.

⁴ *Co większe muchy*, red. M. Parowski, Warszawa 1992; *Miłosne dotknięcie nowego wieku*, red. M. Parowski, Warszawa; *Trzecia brama*, red. M. Parowski, Warszawa 1987; *Pożeracz szarości*, red. M. Parowski, Warszawa 1991. Do skutku nie doszło natomiast największe z dotychczas planowanych przedsięwzięć Parowskiego, tj. zapowiadana wielokrotnie pięciotomowa antologia *Najlepsze w „Fantastyce” 1982–1990*.

Decyzje Parowskiego, jako redaktora (zarówno działu polskiej prozy, później zaś naczelnego „Nowej Fantastyki”, jak i antologii) nie zawsze spotykały się z akceptacją środowiska twórców fantastyki, zarzucających mu lansowanie własnych gustów literackich i niereprezentatywność wybieranych do tomów utworów. Rafał A. Ziemkiewicz nie wahał się napisać, iż:

każda z [...] antologii [redagowanych przez Parowskiego] miała być [...] wizytówką polskiej fantastyki lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Myślę, że tym akurat nie były. Były natomiast przede wszystkim, wizytówką Macieja Parowskiego właśnie, wizytówką działu polskiego, dominującego na rynku pisma i modelu fantastyki, jaki tam wylansowano⁵.

Model ten Ziemkiewicz określa – po części z zamierzonym sarkazmem – mianem *Parowski fiction*⁶.

O tym, że Parowski, zarówno jako redaktor działu prozy polskiej, jak i naczelnny „Nowej Fantastyki”, wzbudzał niekiedy duże kontrowersje, świadczyć może polemika, jaka wywiązała się u progu 2001 r. w związku z przyznaniem w roku 2000 Nagrody im. J. Zajdla Antoninie Liedtke za opowiadanie *CyberJolly Drim*. Utwór ten, jak bodaj żaden inny w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych, wzbudził liczne kontrowersje krytyki wewnętrznej. Na temat tego utworu wypowiedzieli się: Jacek Dukaj (*Sny następnego pokolenia*), Marek Oramus (*Teoremat Lema*), Maciej Parowski (*Gusty i marketing*) i Agnieszka Fulińska (*Cyberjelen na cyberrykowisku*)⁷.

Co znamienne, utwór Liedtke stał się **przede wszystkim** pretekstem do rozważań nad kondycją środowiska tzw. Fandomu, uwikłanego w personalne rozgrywki i tworzenie grup nacisku na przyznających najważniejszą krajową nagrodę literacką dla twórców fantastyki, tj. Nagrodę im. J. Zajdla. Taki charakter mają wypowiedzi Dukaja, Oramusa i Parowskiego oraz list otwarty Michała Szklarskiego, w którym ten oponuje przeciw dokonaniem przez Parowskiego podziałowi miłośników *science fiction* na „aktywistów” i „hobbystów”⁸. Polemika wokół *CyberJolly Drim* sprawiła, że obecnie opowiadanie to

⁵ R. A. Ziemkiewicz, *Parowski fiction*, [w:] tenże, *Frajerzy*, Lublin 2003, s. 401.

⁶ Tamże, s. 401.

⁷ Zob.: J. Dukaj, *Sny następnego pokolenia*, „Nowa Fantastyka” 2001, nr 1, s. 72; M. Oramus, *Teoremat Lema*, „Nowa Fantastyka” 2001, nr 1, s. 72; M. Parowski, *Gusty i marketing*, „Nowa Fantastyka” 2001, nr 1, s. 73–74; A. Fulińska, *Cyberjelen na cyberrykowisku*, „Nowa Fantastyka” 2001, nr 5, s. 74–75.

⁸ Zob.: M. Szklarski, *Aktywiści i hobbysci*, „Nowa Fantastyka” 2001, nr 5, s. 75 (zob. też zamieszczoną w tym samym numerze odpowiedź Parowskiego).

znane jest bardziej z wypowiedzi dotyczących stanu środowiska miłośników fantastyki niż jako utwór literacki⁹.

Być może Parowski istotnie, zachęcając debiutantów do utożsamienia *science fiction* z eksperymentem artystycznym i prezentując tak rozumianą literaturę fantastycznonaukową na łamach „Nowej Fantastyki”, przyczynił się do zaniku czytelniczego zapotrzebowania na *hard science fiction*, znaną z opowiadań drukowanych w „Młodym Techniku”. Być może jednak zmiany w postrzeganiu oczekiwań stawianych przed fantastyką naukową i tego, co proponował odbiorcy Parowski, zbiegły się w czasie i przemiana koncepcji *science fiction* dokonywały się i bez jego udziału. Niemniej nie można zapominać, iż to on jako pierwszy udostępnił łamy kierowanego przez siebie pisma dla debiutantów, którym nie wystarczały już wizje kolejnych „awanstur w Kosmosie”. On też jako jeden z pierwszych dostrzegł niebezpieczeństwa, na które narażeni są twórcy fantastyki utożsamianej jedynie z rozrywką, a więc takiej, jaką czytelnik zaczął poznawać po roku 1989 dzięki licznym wówczas przekładom.

Zdarzającej się nierzadko intelektualnej miałkości owych utworów Parowski przeciwstawił fantastykę sięgającą do formalnych eksperymentów – nie dla pustych gier jednakże, lecz by poszukiwać nowych sposobów wyrażenia istotnych kwestii (znamiennym przykładem tak rozumianej fantastyki są miniatury Grzegorza Janusza i *Science fiction* Michała Łukaszewicza). Nie oznaczało to, iż *science fiction* miałyby odrzucić inspirację czytelniczną współczesnością. Przeciwnie, Parowski promował taką fantastykę naukową, dla której punktem odniesienia stała się rzeczywistość pozatekstowa, choć niekiedy – jak w przypadku *Lekcji bezpiecznego seksu* Marcina Szymuli – związek między fikcją i światem czytelnika pozostawał raczej projektowany zapowiedzią redaktora niż realny.

Specyfika przedmiotu badań literackich sprawia, że wszelkie sądy dotyczące kierunków rozwoju literatury są w wysokim stopniu nacechowane niepewnością. Wydaje się jednak, że skończyła się rola *science fiction* jako gatunku projektującego wizje przyszłości na podstawie naukowych przesłanek. Fantastyka naukowa przestała

⁹ Wypowiedzi zwolenników i przeciwników opowiadania Liedtke zgromadzone zostały na łamach „Nowej Fantastyki” w rubryce *Krytycy o „CyberJolly Drim”* (zob.: „Nowa Fantastyka” 2001, nr 1, s. 72–74). Jest to, w ponaddwudziestoletniej historii pisma, jedyny przypadek, by na potrzeby recepcji utworu stworzono specjalną rubrykę. Świadomość rangi tego faktu ma również Parowski, pisze bowiem, że opowiadanie Liedtke „weszło już do historii polskiej fantastyki; spór na temat wartości i znaczeń opowiadania wejdzie tam także” (M. Parowski, słowo wstępne *Drodzy Czytelnicy*, „Nowa Fantastyka” 2001, nr 5, s. 1).

antycypować rozwój technologii, kreśląc swe wizje w sposób na tyle futurystyczny, by została zerwana więź pomiędzy nauką prezentowaną w dziele literackim a jej pozatekstowym odpowiednikiem (wyjątkiem pod tym względem jest beletrystyka Jacka Dukaja). Z powyższych względów *science fiction* staje się w coraz większym stopniu literaturą zaspokajającą potrzebę bezrefleksyjnej rozrywki, przyszłościowy zaś sztafaż technicznych rekwizytów sprowadzony zostaje do roli, jaką odgrywa historia w literaturze spod znaku płaszcza i szpady. Tak rozumiana beletrystyka fantastyczna stała się domeną autorów publikujących na łamach „Science Fiction” (obecnie „Science Fiction, Fantasy i Horror”). Jej znamienym przykładem pozostają też publikowane w owym piśmie krótkie formy narracyjne Roberta J. Szmida, prezentującego opowieści o losach Polski i świata po konflikcie nuklearnym. Do owego swoiście pojmowanego cyklu tematycznego należą m. in. *Ognie w ruinach* (na kanwie których Szmidt napisał powieść pt. *Apokalipsa według Pana Jana*), *Mały, Ostatni zjazd przed Litwą*, *Alpha-Team*. Być może, biorąc pod uwagę, że Szmidt nie jest jedynym autorem traktującym losy świata po wojnie atomowej jako punkt wyjścia perypetii fabularnych protagonistów (warto przypomnieć opowiadania Andrzeja Ziemiańskiego *Autobahn nach Poznań* i Tomasza Pacyńskiego *Stokrotka na blaszanym dachu*), mamy do czynienia z narodzinami nowego nurtu tematycznego rodzimej fantastyki naukowej. Zbyt wcześnie jednak, by pokusić się o dokładną jego definicję, tym bardziej że opowieści o postatomowym świecie przyszłości powstają nadal, współtworząc obserwowane już wcześniej, od lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku, zjawisko *dark future*.

Stosunkowo największą szansę na problematyzację swych wizji mają twórcy fantastyki bliskiego zasięgu. Zgodnie z wymaganiami poetyki tego nurtu *science fiction*, tworzą oni czasoprzestrzeń zbliżoną do znanej czytelnikowi z jego pozaliterackich doświadczeń. Utwory te można (nieco oksymoronicznie) nazwać „przyszłościową powieścią współczesną”. Zdaniem Jacka Inglota będą one zapewne poświęcone funkcjonowaniu człowieka w wysoce techniczonym świecie. Być może, wykorzystując scenerię znamioną dla cyberpunku, ukazać zmagania jednostki z technicznymi gadżetami¹⁰. Jednakże jeśli przyjmiemy, że – zgodnie z propozycją Inglota – twórcy skupią się na analizie uwikłań jednostki w cywilizację techniczną, jakie kryterium

¹⁰ Za taką wizją tematyki przyszłej *science fiction* opowiadał się Jacek Inglot. Zob.: tenże, głos w dyskusji *Summa po fantastyce*, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 4, s. 76.

będzie odróżniać utwór fantastycznonaukowy od współczesnego, w sytuacji gdy podobną tematykę podejmują również autorzy powieści współczesnych, np. Janusz Wiśniewski w *Samotności w sieci*. Trudno wszak określić przywołany tu utwór mianem fantastycznonaukowego (w rozumieniu Inglota), mimo iż technika komputerowa pełni w ramach świata przedstawionego istotną funkcję. Kryterium przynależności do konwencji fantastycznonaukowej mógłby być wówczas jedynie czas akcji, jednakże – jeśli miałyby to być powieść „współczesna” – twórcy mogliby sięgać jedynie do konwencji „fantastyki bliskiego zasięgu” (niejako *implicite* zakłada to również Inglot, mówiąc o dwudziesto- – trzydziestoletnim dystansie między czasem fabuły a czytelnictwem¹¹).

Sugerowana przez Inglota strategia nie jest nowatorska. Na gruncie rodzimej fantastyki naukowej zaproponował ją i z powodzeniem wykorzystał Stanisław Lem w *Powrocie z gwiazd* (1961). Futuryistyczna sceneria w utworze Lema jest wyłącznie tłem dla postaci Halla Bregga, nie potrafiącego odnaleźć się w świecie przyszłości. W wersji groteskowo-satyrycznej obraz wpływu techniki na jednostkę odnaleźć można m. in. w noweli Janusza Zajdla 869113325 (1976).

Konwencja fantastycznonaukowa wykorzystywana w sposób zaproponowany przez Lema lub Zajdla w przywołanych powyżej utworach pełni swoistą funkcję terapeutyczną, łagodząc „szok przyszłości”. Czy jednak możliwe jest rozciągnięcie owej cechy na całą twórczość fantastycznonaukową?

Sygnalizowaną tu kwestię pozostawiamy otwartą. Brak jest bowiem w rodzimej refleksji z kręgu socjologii czytelnictwa prac pozwalających na jej udokumentowanie. Interesująca byłaby zwłaszcza odpowiedź na pytanie o związek lekturowych fascynacji z łatwością, z jaką czytelnicy fantastyki naukowej dostosowują się do zmian cywilizacyjno-technicznych i z otwartością na owe zmiany.

Fantastyka naukowa, jak każdy żywy gatunek, ewoluuje. Coraz mniej twórców kreuje wizje „świata jutra” posiłkując się naukami ścisłymi. Zamiast tego próbują oni łączyć różne poetyki, choć nadal racjonalistycznie interpretują irracjonalne (pozornie) zdarzenia. Przy całym bogactwie poruszanych tematów autorów *science fiction* łączy próba odpowiedzi na pytanie o kształt przyszłości. Nader rzadko czynione jest to jednak w sposób satysfakcjonujący artystycznie i myślowo. Z pewnością winą za ten kształt rzeczy leży po stronie autorów, których pretensje do literackości ujawniają się dość często już na poziomie języka, niejednokrotnie zaś obserwowany brak

¹¹ Tamże, s. 76.

gruntownego przemyślenia pomysłu, stanowiącego osnowę fabuły, nie współbrzmi z logiczną spójnością świata przedstawionego. Dzieje się tak być może również dlatego, iż niewielu czytelników szuka w fantastyce naukowej nie koniunkturalnych trendów, lecz ambitnych intelektualnie utworów, poruszających najważniejsze problemy współczesnej cywilizacji.

Jak prezentuje się bilans fantastyki naukowej omawianego w pracy okresu? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy rozróżnić dwie kwestie. Czym innym jest bowiem dostrzeżenie i analiza czynników zewnętrznych, mających wpływ na dorobek twórców, czym innym zaś ocena samego dorobku fantastyki.

Smutną rzeczywistością wydaje się fakt, że fantastyka naukowa – uwalniając się od pozaliterackich zobowiązań (których wyrazem stał się nurt *social fiction*) – tak szybko wpadła w sidła komercjalizacji. W chwili gdy po roku 1989 *science fiction* mogła przestać być „literaturą zamiast”, jej twórcy nie podjęli wyzwania współczesności, związanych z technicyzacją życia. W zamian ulegli presji czynników ekonomicznych, tworząc nader często opowieści rozrywkowe, równie łatwe w odbiorze, co bezrefleksyjne; jak zauważa Jan Plata-Przechlewski, „ze sterty kolorowych okładek trudno laikowi >>wyłowić<< jakąś sensowną książkę SF”¹². Ów stan nadmiaru wynika z przesycenia rynku oferowanymi miłośnikom *science fiction* pism i pozycji zwartych (autorskich tomów opowiadań, powieści, antologii).

Pragnienie, by zaistnieć w czytelniczej świadomości choćby jako autor jednego tytułu sprawia, że wiele osób decyduje się na umieszczenie swych utworów w Internecie. Sieciowa fantastyka, tworzona z potrzeby serca, jest tyleż świadectwem fascynacji lekturowych jej twórców (wśród internautów–amatorów panuje głównie moda na baśń współczesną *a’la* Sapkowski¹³), ile obrazem ich dość nikłych niekiedy zdolności pisarskich.

Z pewnością utwory zamieszczane na stronach WWW zasługują na zainteresowanie badacza socjologii i psychologii twórczości. Być może uwag na ich temat nie powinno też zabraknąć w monografii fantastyki przełomu XX i XXI w., napisanej z odpowiedniego dystansu czasowego. Jednakże samo zjawisko literatury internetowej (tu w znaczeniu: dostępnej wyłącznie za pośrednictwem Internetu) jest wciąż zbyt słabo rozpoznane, by można było pokusić się o badanie jej kategoriami

¹² JPP [J. Plata-Przechlewski], *Powakacyjna refleksja rozrywkowo-wychowawcza*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2006, nr 209 [sierpień], s. 2.

¹³ Świadectwem owej mody jest np. *Przypadkowa podróż* Marcina Celmera (utwór ten, osadzony w realiach systemu RPG *Warhammer*, dostępny jest na stronie [www.http://strony.wp.pl/wp/s-f/warhammer.html](http://strony.wp.pl/wp/s-f/warhammer.html)).

„tradycyjnego” literaturoznawstwa¹⁴. Z uwagi na możliwości sieci internetowej ewokuje ona problemy nowe dla badacza literatury. Hipertekst – podstawowa struktura stron internetowych – umożliwia wszak w większym stopniu (niż np. w przypadku *Gry w klasy* Julio Cortazara) aktywność odbiorcy i jego ingerencję w rozwój fabuły¹⁵. Innym przykładem spornych kwestii dotyczących literatury tworzonej w Internecie może być problem ustalenia autorstwa, w przypadku gdy pomysłodawcą fabuły jest kto inny, niż autor (autorzy) utworu.

Dotychczasowa obserwacja rynku wydawniczego prowadzi do paradoksalnego wniosku, że te same mechanizmy, które przyczyniły się do wydawniczego *boomu* na fantastykę, działają przeciw jej autorom. W sytuacji bowiem, gdy – jak działo się to do roku 1990 – na rynku wydawnictw prasowych funkcjonowało tylko jedno pismo adresowane do wielbicieli fantastyki (mamy tu na myśli miesięcznik „Fantastyka”, później „Nowa Fantastyka”), konkurencja wśród autorów była gwarancją wysokiego poziomu drukowanych opowieści.

Wraz z urynkowaniem pojawiły się nowe periodyki (jako przykłady wymienimy najbardziej poczytne): w roku 1990 reaktywowane zostało pismo Polskiego Stowarzyszenia Miłośników Fantastyki pod zmienionym tytułem „Fenix” (wcześniej był to „Feniks. Biuletyn PSMF”), w 1991 – „Voyager. Almanach Fantastyki i Grozy”, 1996 – „Talizman”, 2003 – „Ubik”, „Sfera”. Większość z nich znikła z wydawniczego rynku po kilku numerach (krakowski „Hyperion” po jednym, „SuperFantastyka” po dwu, „Ubik” po sześciu, „Voyager. Almanach Fantastyki i Grozy” po siedmiu, „Silva Rerum” po dziesięciu). Te, które zostały, po wielokroć zmieniały formułę i założonego adresata. Jednakże nawet obecnie, kiedy sytuacja na rynku czasopism jest już ustabilizowana, wiele pism – aby zapełnić łamy – decyduje się na druk mniej ambitnych utworów, które spełniają niekiedy zaledwie podstawowe kryteria artystyczne. Sytuacja taka dziś zdarza się oczywiście o wiele rzadziej niż w czasach gwałtownego rozkwitu prasy

¹⁴ Świadczenie prób rozpoznania zjawiska łączącego literaturę i sieć internetową (określanego mianem „liternetu”) stanowi tom szkiców *Liternet. Literatura i Internet* (red. P. Marecki, Kraków 2002).

¹⁵ Jak zauważa Ryszard W. Kluszczyński, tworzone za pomocą hipertekstu dzieła sztuki, „uzyskuje w wyniku zróżnicowanych (i wielopoziomowych) czynności kreacyjnych strukturę skomplikowaną, wielopoziomową, a poszczególne jego segmenty stanowią wyzwanie dla twórczych zachowań podmiotów uwikłanych w jego kontekst. Realizacje takie porzucają strukturę tekstową dla otwartej konstrukcji hipertekstu i zastępują linearną lekturę swobodną nawigacją – wędrówką, która stwarza własną drogę” (R. W. Kluszczyński, *Film. Wideo. Multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Kraków 2002, s. 8).

fantastycznej, jednak i teraz można znaleźć w druku utwory niedopracowane bądź nieprzemysłane artystycznie.

Nader smutnym (i – z czytelniczego punktu widzenia – niepokojącym) objawem owego wyjścia naprzeciw oczekiwaniom odbiorcy stał się powszechny zanik organizowania na kartach pism skierowanych do miłośnika fantastyki dyskusji redakcyjnych oraz ograniczenie miejsca przeznaczanego na druk wypowiedzi publicystycznych (wyjątkiem pod tym względem pozostaje pismo „Czas Fantastyki”, ma ono jednak szczególny charakter i skierowane jest do wymagającego odbiorcy; w zamierzeniu redakcji takim pismem miał też być „Ubik”, który jednak rychło zniknął z rynku czasopism). Miejsce owej publicystyki zajęły *pseudo*-recenzje, będące niekiedy – jak np. omówienie powieści Ryszarda Dziewulskiego *Bez pamięci* – kryptoreklamą¹⁶. W innym przypadku – zdarzało się to głównie w „Science Fiction” – ilość miejsca przeznaczonego na recenzję sprawia, że była ona zbiorem najbardziej podstawowych informacji na temat utworu. Piszący ją ograniczali się wówczas do krótkiego streszczenia fabuły i jednego, dwu zdań wyrażających ich opinię (obecnie pismo zrezygnowało z publikacji recenzji nawet w tak szczątkowej formie).

Kolejnym niepokojącym zjawiskiem, poświadczającym rezygnację z ambitnych form propagowania wiedzy o fantastyce naukowej, jest powszechny zanik zwyczaju publikowania szkiców popularnonaukowych. Obecne w „Nowej Fantastyce” (ówcześnie „Fantastyce”) od pierwszego numeru, zastąpione zostały wciąż powiększającym się objętościowo działem beletrystyki i sprawozdaniami z imprez organizowanych przez fandomowe stowarzyszenia. To, co mogłoby przyciągnąć nowych czytelników zainteresowanych historią i teorią fantastyki (taką rolę odgrywała wszak np. rubryka *Pożółtkie kartki fantastyki naukowej* redagowana przez Andrzeja Niewiadowskiego, poświęcona nieznanym międzywojennym utworom) zastąpione zostało sprawozdaniami ze spotkań (tzw. konwentów), pisanymi niekiedy w stylistyce znamiennej dla pism „nowinkarskich”, których odbiorcami pozostają poszukujący sensacji¹⁷. Nieoczekiwanie najsukcesowniejimi propaga-

¹⁶ R. J. Szmidt, *Game over*, „Science Fiction” 2003, nr 25, s. 91. *Notabene* Szmidt, prezentując powieść Dziewulskiego, popełnia językowy i myślowy lapsus, pisząc: „Słowem, >>Bez pamięci<< to materiał na naprawdę dobrą książkę, do której zechcecie powrócić po jakimś czasie” (tamże). Wszak rekomendacja, iż opublikowany utwór jest zaledwie (jak pisze Szmidt) **dobrym materiałem** na bestseller, raczej nie przekonuje potencjalnego nabywcy do zakupu.

¹⁷ Jako znamienne dla owej stylistyki przytoczmy sprawozdanie z lubelskiego Ogólnopolskiego Konwentu Miłośników Fantastyki, „Falkon” 2003: „Brac erpegowo-karciankowo-bitewniakową też udało się zadowolić. LARP-y, sesje wszystkich chyba

torami fantastyki okazały się w ostatnich latach pisma (tzw. fanziny) wydawane przez stowarzyszenia jej miłośników. Przykładowo, niejako wbrew nazwie, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” zawiera nie tylko wieści z życia GKF-u. Na jego łamach publikowane są, prócz sprawozdań z konwentów, również recenzje, wywiady, artykuły popularyzatorskie, dotyczące np. zagadnień z kręgu teorii literatury fantastycznonaukowej¹⁸.

Jeśli natomiast chcielibyśmy pokusić się o „rozliczenie” autorów *science fiction* z ich twórczości, za szczególnie wartościowe należy uznać zainteresowanie językiem i jego przemianami pod wpływem czynników zewnętrznych (rozwoju technologicznego, ewolucji formacji społecznych). Próby stworzenia języka przyszłości owocują niekiedy, jak w przypadku *Autobahn nach Poznań* Andrzeja Ziemiańskiego, nader interesującymi efektami. Działania pisarzy, zmierzające do stworzenia nowego systemu językowego, adekwatnego do prezentowanej w utworze wizji przyszłości, to znak charakterystyczny naj-

możliwych systemów i prezentacja nowych, konkursy oraz prelekcje znawców tematu [...] spełniły wymagania najbardziej wybrednych” (J. Nowak, *Falkon* 2003, „Nowa Fantastyka” 2004, nr 2, s. 11).

¹⁸ Jako przykład może służyć cykl artykułów opatrzonych wspólnym tytułem *Z archiwum PiPiDżeja*. Ich autor, Jan Plata-Przechlewski, poruszał na ich łamach różne zagadnienia z teorii i historii fantastyki (J. Plata-Przechlewski, *Trzy ekspedycje Indiany Jonesa*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2004, nr 179, s. 15–17; tenże, *Kaszubska epopeja doktora Majkowskiego* [szkic o powieści Andrzeja Majkowskiego, *Życie i przygody Remusa*], „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2004, nr 181, s. 10–11; tenże, *Science fiction: antyki i patenty*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2004, nr 182, s. 11–18; tenże, *Wędrowka, ucieczka, poznanie. Przemiana bohatera science fiction*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2004, nr 184, s. 22–25; tenże, *Pięć brzytw Freddy’ego Kruegera*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2004, nr 185, s. 13–14; tenże, *Świat według Mylene*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2004, nr 187, s. 18–20). Zagadnienie fanzinów nie doczekało się, jak dotąd, osobnego opracowania naukowego. Być może jest to związane z trudnością w dotarciu do większości z nich, jako że większość pism wiedzie efemeryczny żywot. Warto jednak pamiętać o tych pismach z uwagi na to, że publikujący w nich poruszają kwestie najbardziej dyskutowane w środowisku miłośników fantastyki. Lektura fanzinów może więc dostarczyć (nie tylko socjologowi czytelnictwa, lecz również historykowi literatury) informacji – wespół z drukowanymi niekiedy listami bestsellerów i rankingami popularności poszczególnych pisarzy – na temat tego, co pozostawało w kręgu zainteresowań odbiorców fantastyki przełomu XX i XXI w., nawet jeśli utwory te nie wejdą kiedyś do historii rodzimej literatury fantastycznej. Na temat fanzinów zob.: A. Niewiadowski, *W kręgu fanzinów polskich*, [w:] tenże, *Polska fantastyka naukowa 1945–1985. Przewodnik*, Warszawa 1987, s. 99; P. W. Cholewa, M. Szklarski, *O fanzinach*, „Nowa Fantastyka” 2004, nr 1, s. 12; K. R. Wągrowski, *Fantastyczne fanziny*, http://www.esensja.pl/magazyn/2001/02/iso/15_05.html; <http://manta.univ.gda.pl/~demonek/collaps/claps.html>.

nowszej fantastyki. Z utworów opublikowanych przed rokiem 1989 na uwagę zasługiwała pod tym względem jedynie beletrystyka Stanisława Lema: *Pamiętnik znaleziony w wannie*, *Bajki robotów* i jego opowieści o Ijonie Tichym (w tym jednak przypadku eksperymenty lingwistyczne motywowane były konwencją groteskową).

Tymczasem w przypadku publikowanych po roku 1990 powieści i krótkich form prozatorskich modyfikacje języka stanowią funkcję przemian środowiska jego użytkowników: tak dzieje się w *Perfekcyjnej niedoskonałości* Jacka Dukaja, w której – w ramach świata przedstawionego – istnieje osobna odmiana czasownikowa dla sztucznych form inteligencji. Z kolei w *Sotniach Łysego Iwanki* Romana Danaka i w *Autobahn nach Poznań* Andrzeja Ziemiańskiego, Małym Roberta J. Szmidta „pomieszanie języków” wynika z rozpadu znanych odbiorcy struktur społeczno-narodowych i „wędrówek ludów” po atomowym konflikcie (warto zauważyć, że w opublikowanej wcześniej – w roku 1985 – *Głowie Kasandry* Marka Baranieckiego, mimo analogicznej sytuacji fabularnej, brak jest podobnych lingwistycznych konsekwencji zmieszania różnych nacji). Z przywołanych tu utworów o tematyce katastroficznej na osobną uwagę zasługuje opowiadanie Ziemiańskiego. Schematycznej fabule, wykorzystującej motyw podróży w czasie i apokaliptyczne obrazy przyszłości, towarzyszy oryginalna kreacja języka. Pozornie owa stylizacja jest prostą sumą słownictwa zaczerpniętego z kilku języków środkowoeuropejskich (niemieckiego, polskiego i rosyjskiego, występują też sporadyczne wtrącenia z węgierskiego i bohemizmy). Jednakże dokładniejsza lektura dialogów pozwala dostrzec harmonię owego połączenia, wymuszającego zastosowanie nowych reguł gramatycznych. Jako przykład podajmy następującą rozmowę protagonistów utworu Ziemiańskiego:

- Nam nada schnellerować.... – Dołgorukow podskoczył do Wagnera.
- Znaju!
- Oni wsie będą todnyje. Etije lastkraftwagen iz Poznanijsa...
- Ich znaju. Małczy, Iwan¹⁹.

Przytoczone tu słowa ukazują, w jaki sposób autor *Autobahn nach Poznań* sięga do zasobów trzech systemów językowych, kontaminując charakterystyczną dla nich gramatykę i leksykę. Słowa zaczerpnięte z języka niemieckiego bohaterowie odmieniają w sposób znamieny dla fleksji rosyjskiej (*todnyje*) lub polskiej (*schnellerować*), dodając do tematu końcówki fleksyjne tych języków.

¹⁹ A. Ziemiański, *Autobahn nach Poznań*, „Science Fiction” 2001, nr 3, s. 44.

Eksperyment lingwistyczny Ziemiańskiego uzmysławia nieadekwatność współczesnego języka do jego możliwej ewolucji, zwłaszcza gdy jest ona wymuszona okolicznościami zewnętrznymi w stosunku do systemu językowego (za takie należy uznać w *Autobahn nach Poznań* rozpad dotychczasowych struktur polityczno-społecznych i zmieszanie ludzi władających różnymi językami). Innymi słowy, twórcy fantastyki zwykli kreować język postaci jako bezpośrednią kontynuację języka im współczesnego, nawet jeśli – jak w utworach należących do nurtu *dark future* lub opowieści z kręgu tzw. późnej narracji archeologicznej – ciągłość historyczna została zerwana. Lektura *Autobahn nach Poznań* uzmysławia (i to jest jego największą wartością) możliwość alternatywnego rozwiązania, pozostając jednak w rodzimej fantastyce „zjawiskiem osobnym” (w literaturze rosyjskiej analogiczne koncepcje można odnaleźć w *Kysiu* Tatiany Tołstoj).

Potencjalnie nośna problemowo hybrydyzacja różnych nurtów *science fiction*, *fantasy* i literatury grozy najczęściej sprowadzana była do efektownego widowiska (tak dzieje się np. w *Technomagii i smokach* Marka Utkina lub *Upiorze z playbacku* Eugeniusza Dębskiego). Owej pułapki udało się uniknąć jedynie niewielu pisarzom (Jackowi Dukajowi, Maciejowi Żerdzińskiemu, Markowi S. Huberathowi), którzy potrafili zaproponować czytelnikowi fantastykę, ukazującą w futurystycznej scenerii rozwój tych tendencji współczesnych, które obecnie zaczynają dopiero być widoczne, lecz mogą mieć istotny wpływ na kształt świata przyszłości. Jako przykład takich tendencji podajmy *political correctness*, którą w futurystycznej postaci netykiety zaprezentował w *Czarnych oceanach* Jacek Dukaj oraz związane z „polityczną poprawnością” konsekwencje społecznego równouprawnienia ruchów alternatywnych, ukazane w opowiadaniu Jarosława Grzędowicza *Wakacje w Spestreku*.

Zaprzepaszczone szanse rodzimej fantastyki naukowej uświadamia szczególnie *cyberpunk*. Nurt, który mógł stać się wyrazem refleksji cywilizacyjnej, został rychło przekształcony w zabawę cybernetycznymi gadżetami. Lektura większości utworów z kręgu fantastyki cyberpunkowej wskazuje raczej na niewykorzystane szanse niż kierunki rozwoju opowieści o „cyfrowym świecie jutra”. Toteż nieomal sarkastycznie brzmią w kontekście wartości myślowej i artystycznej beletrystyki spod znaku „magii krzemu” słowa Rafała A. Ziemkiewicza: „Cyberpunk czeka na Conrada”²⁰.

²⁰ *Cyberpunk czeka na Conrada* – Z Rafałem A. Ziemkiewiczem rozmawia Piotr Gociek, „Talizman Nowy” [brak roku i numeru], s. 91.

Oczywiście nie brak – mimo prezentowanej tu pesymistycznej oceny jakości i wartości najnowszej *science fiction* – utworów wartych uwagi. Są one jednak raczej zjawiskami incydentalnymi niż decydującymi o kształcie obecnie powstającej fantastyki naukowej. Jednakże to właśnie te utwory mają największą szansę, by na stałe wejść do historii literatury przełomu XX i XXI w. Wszak już po upływie paru lat trudno znaleźć, poza specjalistycznymi opracowaniami, nazwiska autorów jednego sezonu, którzy – gdy przeminął ich czas – skazani zostali na czytelniczy niebyt, mimo że cieszyli się względnie dużym powodzeniem (a nawet, jak w przypadku Moniki Fostiak, autorki *Legendy o księciu Vampire*, zostawali okrzyknięci debiutantami roku²¹). Niekiedy jednak, na co wskazuje choćby kasus *Sotni Łysego Iwanki* Romana Danaka, odium zapomnienia dotyka również utwory wartościowe artystycznie, w których nie brak interesujących eksperymentów lingwistycznych.

Nie utwór Fostiak jednakże, ani mu podobne, których wiele pojawiło się na łamach pism skierowanych do miłośników fantastyki („Nowej Fantastyki”, „Science Fiction”, „Ubika” i innych), lecz te niosące ponadczasową refleksję cywilizacyjną na trwałe wejdą do kompendiów literatury omawianego w pracy okresu. Z pewnością nie zabraknie wśród ich autorów nazwisk Jacka Dukaja i Marka S. Huberatha. Ci dwaj pisarze już teraz mogą bowiem być zaliczani do osobowości literackich, które – jak niegdyś Stanisław Lem – przełamują immanentne ograniczenia konwencji fantastycznonaukowej, by za jej pośrednictwem wypowiedzieć prawdę o współczesności.

²¹ Taka informacja widnieje na okładce numeru „Nowej Fantastyki”, w którym opublikowany jest rzeczony utwór – zob.: „Nowa Fantastyka” 1998, nr 8. W notce biograficznej dołączonej do opowiadania Maciej Parowski zestawia utwór Fostiak ze *Złotą galerią* Jacka Dukaja, sugerując podobną wagkość problemową i artyzm. Jest to jednak postępowanie raczej dowartościowujące utwór debiutantki i można je rozpatrywać w kategoriach chwytu marketingowego: zestawienie z cieszącym się w 1998 r. zasłużoną sławą pisarzem ma zwrócić uwagę na opowiadanie autorki, która dopiero zaistniała na rynku czytelniczym. Podobnemu celowi – manipulacji odbiorcą – służy uwaga Parowskiego, określającego *Legendę o księciu Vampire* mianem „skrzyżowania neocyberpunkowej poetyki [...] z literacko przetworzoną i uszlachetnioną mangą” (mp [Maciej Parowski], notka biograficzna Moniki Fostiak, „Nowa Fantastyka” 1998, nr 8, s. 26).

Bibliografia

I. Bibliografia podmiotowa:

Powieści

- Bertowski R., *Za błękitną kurtyną*, Warszawa 1996
- Boruń K., *Jasnowidzenia inżyniera Szarka*, Warszawa 1990
- Danak R., *Sotnie Łysego Iwanki*, Rzeszów 1994
- Dębski E., *Aksamitny Anschluss*, Warszawa 2001
- Dębski E., *Brat marnotrawny*, Sosnowiec 1994
- Dębski E., *Flashback*, Poznań 1990
- Dębski E., *Flashback II: okradziony świat*, Poznań 1991
- Dębski E., *Krótki lot motyla bojowego*, Poznań 1997
- Dębski E., *Ludzie z tamtej strony czasu*, Poznań 1991
- Dębski E., *Ludzie z tamtej strony świata*, Poznań 2000
- Dębski E., *Piekło dobrej magii*, Warszawa 1996
- Dębski E., *Planeta Anioła Stróża*, Olsztyn 2000
- Dębski E., *Upiór z playbacku*, Poznań 1990
- Dębski E., *Władcy nocy, złodzieje snów*, Lublin 2002
- Drukarczyk G., *Zabijcie Odkupiciela*, Olsztyn 1992
- Drzewiński A., Ziemiański A., *Nostalgia za Sluag Side*, Warszawa 1990
- Dukaj J., *Czarne oceany*, Warszawa 2001
- Dukaj J., *Extensa*, Kraków 2002
- Dukaj J., *Inne pieśni*, Kraków 2003
- Dukaj J., *Perfekcyjna niedoskonałość*, Kraków 2004
- Dukaj J., *Xavras Wyżryn*, [w:] tenże, *Xavras Wyżryn*, Warszawa 2000 [pierwodruk 1997]
- Dukaj J., *Zanim noc*, [w:] tenże, *Xavras Wyżryn*, Warszawa 2000 [pierwodruk 1997]
- Dziewulski R., *Bez pamięci*, Katowice 2003
- Górecki Z., *Delta powraca na Ziemię*, Warszawa 1971
- Huberath M., *Gniazdo światów*, Warszawa 1999
- Jabłoński M. P., *Elektryczne banany, czyli ostatni kontrakt Judasza*, Warszawa 1996
- Kołodziejczak T., *Kolory sztandarów*, Warszawa 1999 [pierwodruk 1996]
- Kołodziejczak T., *Schwytany w światła*, Warszawa 1999

- Kosik R., *Mars*, Katowice 2003
 Krzepkowski A., Wójcik A., *Obszar nieciągłości*, Warszawa 1979
 Lem S., *Eden*, Kraków 1959
 Lem S., *Powrót z gwiazd*, Kraków 1961
 Malik T. A., *Najemnicy*, Poznań 1990
 Olin A., *Komusutra*, Warszawa 1997
 Oramus M., *Dzień drogi do Meorii*, Warszawa 1990
 Oramus M., *Święto śmiechu*, Warszawa 1995
 Oszubski T., *Mesjasz*, Bydgoszcz 1993
 Pacyński T., *Wrzesień*, Warszawa 2002
 Podrucki W., *Kosmiczne ziarna*, Warszawa 2004
 Podrucki W., *Uspione archiwum*, Warszawa 2003
 Popik E., *Bramy strachu*, [w:] też, *Bramy strachu*, Gdańsk 1995
 Popik E., *Schizis – teoria światów nierealnych*, [w:] też, *Bramy strachu*, Gdańsk 1995
 Sepkowski A., *Czas golema*, Warszawa 2000
 Stradomski R., *Widok z pokoju bez okien*, Warszawa 2000
 Szmidt R. J., *Apokalipsa według Pana Jana*, Katowice 2003
 Utkin M., *Technomagia i smoki*, Warszawa 2002
 Wolski M., *Alterland*, Warszawa 2003
 Wolski M., *Bogowie jak ludzie*, Warszawa 1991
 Wolski M., *Ekspiacja*, Warszawa 2004
 Wolski M., *Korektura*, Warszawa 1993
 Wolski M., *Krawędź snu*, Warszawa 2002
 Wolski M., *Rekonkwista*, Warszawa 2001
 Wolski M., *Według św. Malachiasza*, Warszawa 1999
 Zajdel J. A., *Prawo do powrotu*, Warszawa 1975
 Ziemiański A., *Bramy strachu*, Wrocław 1990
 Ziemiański A., *Dziennik czasu plagi*, Wrocław 1991
 Ziembiewicz R. A., *Pieprzony los kataryniarza*, Warszawa 1995
 Ziembiewicz R. A., *Walc stulecia*, Warszawa 1998
 Żerdziński M., *Opuścić Los Raques*, Warszawa 2000

Krótkie formy prozatorskie

- [anonimowy utwór bez tytułu] „Fantasy” 2004, nr 3, rubryka *Na luzie*
 Baniewicz A., *Ani jeden polski chłopak...*, „Nowa Fantastyka” 2004, nr 4
 Brykalski D., *Było nas trzech*, [w:] tenże, *Autostopem przez wyobraźnię*, Michałowice 2004
 Brykalski D., *Harde SF*, [w:] tenże, *Autostopem przez wyobraźnię*, Michałowice 2004
 Brykalski D., *Przeigranych nikt nie lubi*, [w:] tenże, *Autostopem przez wyobraźnię*, Michałowice 2004
 Buchwald G., *Hum 1*, „Science Fiction” 2001, nr 2
 Cyran J., *Sieć i młot*, „Nowa Fantastyka” 1992, nr 9
 Cyran J., *Wylegarnia*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 2
 Dębski E., *Manipulacja Poncjusza Piłata*, [w:] *Wizje alternatywne. Antologia opowiadań science fiction*, Poznań 1992

- Dębski E., *Wytłuczemy wszystkie mikołaje*, „Fenix” 1993, nr 1
- Dziewulski R., *Polinea*, „Science Fiction” 2003, nr 24
- Drzewiński A., *Dopust boży*, [w:] *Czarna msza. Antologia opowiadań science fiction*, red. W. Sedeńko, Poznań 1992
- Drzewiński A., *Wróg Publiczny Numer Jeden*, „Voyager. Almanach Grozy i Fantastyki” nr 5, zima 1992/1993
- Drzewiński A., Inglot J., *Vox populi*, [w:] *ciz, Bohaterowie do wynajęcia*, Lublin 2004
- Drzewiński A., Ziemiański A., *Ghost 2*, „Science Fiction” 2003, nr 25
- Dukaj J., *Córka łupieżcy*, [w:] *Wizje alternatywne 4*, red. W. Sedeńko, Olsztyn 2002
- Dukaj J., *In partibus infidelium*, [w:] *tenże, W kraju niewiernych*, Warszawa 2000
- Dukaj J., *Irrehaare*, „Nowa Fantastyka” 1995, nr 6–7
- Dukaj J., *Goty*, [w:] *Strefa Mroku. Jedenastu Apostołów Grozy*, red. J. Piekara, Warszawa 2002
- Dukaj J., *Katedra*, [w:] *tenże, W kraju niewiernych*, Warszawa 2000
- Dukaj J., *Muchobójca*, [w:] *tenże, W kraju niewiernych*, Warszawa 2000
- Dukaj J., *Ponieważ kot*, [w:] *Trzynaście kotów. Antologia*, red. D. Górską, M. Kowalski, Warszawa 1998
- Dukaj J., *Złota galera*, „Fantastyka” 1990, nr 2
- Fostiak M., *Legenda o księciu Vampire*, „Nowa Fantastyka” 1998, nr 8
- Górski P., *Horda*, „Nowa Fantastyka” 1992, nr 11
- Górski P., *Wycieczka*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 10
- Grygorowicz W. J., *Gdzie asfalt jest równy i gładki*, „Science Fiction” 2002, nr 18
- Grzędowicz J., *Dom na krawędzi światła*, [w:] *Czarna msza. Antologia opowiadań science fiction*, red. W. Sedeńko, Poznań 1992
- Grzędowicz J., *Wakacje w Spestreku* [w:] *Pl+ 50. historie przyszłości*, red. J. Dukaj, Kraków 2004
- Gwiazdowski W., *Muslim*, „Nowa Fantastyka” 2002, nr 7
- Gwiazdowski W., *Myśliwi*, „Nowa Fantastyka” 2000, nr 2
- Huberath M. S., *Kara większa*, „Nowa Fantastyka” 1991, nr 7
- Janusz G., *Moje pierwsze dzieło*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 10
- Kain D., Kyrz K. jr., *Fast food nation*, [w:] *ciz, Piknik w piekle*, Kraków 2004
- Keller M., *Pinki*, „Voyager. Almanach Grozy i Fantastyki”, nr 2, zima 1991/1992
- Kochański K., *VampiR*, „Science Fiction” 2002, nr 14
- Kołodziejczak T., *Lotniarz*, „Voyager. Almanach Grozy i Fantastyki”, nr 4, lato 1992
- Kołodziejczak T., *Po co żyją fomole?*, „Fenix” 1991, nr 2
- Korpikiewicz-And H., *Akademia Absurdu*, „Fantastyka” 1990, nr 2
- Kosik R., *Pokoje przechodnie*, „Nowa Fantastyka” 2001, nr 9
- Kosik R., *Za dobre to zrobiliśmy*, „Nowa Fantastyka” 2002, nr 4
- Lewandowski K. T., *Noteka 2015*, „Nowa Fantastyka” 1995, nr 4
- Liedtke A., *CyberJolly Drim*, „Fenix” 1999, nr 1
- Łukaszewicz M., *Science fiction*, „Nowa Fantastyka” 1996, nr 1
- Michalska M., *Zabij Brionego*, „Voyager. Almanach Grozy i Fantastyki”, nr 8, zima 1994/1995
- Orzechowski M., *Wszystkiemu winni jesteśmy my*, [w:] *Archowum XXI. Najlepsza fantastyka z konkursu „Machiny”*, red. B. Chaciński, Warszawa 1999
- Pacyński T., *Skarby pustyni*, [w:] *tenże, Linia ognia*, Lublin 2005 [pierwodruk „Science Fiction” 2004, nr 40]
- Pacyński T., *Stokrotka na blaszanym dachu*, „Science Fiction” 2004, nr 37

- Pecia A., *Gdzieś na południu*, [w:] *Archowum XXI. Najlepsza fantastyka z konkursu „Machiny”*, red. B. Chaciński, Warszawa 1999
- Pilipiuk A., *Matryca*, [w:] tenże, *Zagadka Kuby Rozpruwacza*, Lublin 2003
- Pilipiuk A., *Uczeń szewca: majstersztyk*, [w:] tenże, *Zagadka Kuby Rozpruwacza*, Lublin 2003
- Pilipiuk A., *Implant*, [w:] tenże, *Kroniki Jakuba Wędrowycza*, Lublin 2001
- Pilipiuk A., *Problemy*, [w:] tenże, *Weźmiesz czarno kure...*, Lublin 2002
- Pilipiuk A., *Drewniany umysł*, [w:] tenże, *Weźmiesz czarno kure...*, Lublin 2002
- Pilipiuk A., *Park Jurasicki*, [w:] tenże, *Weźmiesz czarno kure...*, Lublin 2002
- Prochocki S., *American Dream*, [w:] *Miłosne dotknięcie nowego wieku*, red. M. Parowski, Warszawa 1998 [pierwodruk „Nowa Fantastyka” 1993, nr 4]
- Przybyłek M., *Finta*, [w:] tenże, *Gamedec. Granica rzeczywistości*, Warszawa 2004
- Przybyłek M., *Małpia pułapka*, [w:] tenże, *Gamedec. Granica rzeczywistości*, Warszawa 2004 [pierwodruk „Nowa Fantastyka” 2003, nr 11 jako: *Gamedec: Małpia pułapka*]
- R. K., *Sen o Krajinie*, „Puls Studenta” 1999, nr 15 (październik)
- Regalica B., *Bunt*, Warszawa 1999
- Regalica B., *Spotkanie z Dagną*, „Nowa Fantastyka” 1998, nr 3
- Sapkowski A., *W leju po bombie*, „Fenix” 1993, nr 4
- Sierpiński J., *Jestem księciem Mahagun*, „Nowa Fantastyka” 1991, nr 4
- Sohej [D. Zalewski], *A może macie coś jeszcze chłopcy?*, „Voyager. Almanach Grozy i Fantastyki” nr 1, jesień 1991
- Szmidt R. J., *Alpha-Team*, „Science Fiction” 2003, nr 28
- Szmidt R. J., *Mały*, „Science Fiction” 2002, nr 20
- Szmidt R. J., *Ognie w ruinach*, „Science Fiction” 2001, nr 2
- Szmidt R. J., *Ostatni zjazd przed Litwą*, „Science Fiction” 2004, nr 38
- Szmidt R. J., *Mrok nad Tokyoramą*, „Science Fiction” 2002, nr 5
- Szymula M., *Lekcja bezpiecznego seksu*, „Nowa Fantastyka” 1992, nr 11
- Szyda W., *Psychonautka*, „Nowa Fantastyka” 1997, nr 11
- Uznański S., *Mesjanka*, „Czas Fantastyki” 2004, nr 1
- Wolski M., *Omdlenie*, [w:] tenże, *Baśnie dla bezsennych*, Warszawa 1993 [pierwodruk „Nowa Fantastyka” 1992, nr 8]
- Wolski M., *Worek*, [w:] *Trzyście kotów. Antologia*, red. D. Górską, M. Kowalski, Warszawa 1998
- Wiśniewski G., *Manipulatrice*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 11
- Ziemiański A., *Toy trek*, „Science Fiction” 2001, nr 4
- Ziemiański A., *Autobahn nach Poznań*, „Science Fiction” 2001, nr 2
- Ziemiański A., *Bomba Heisenberga*, [w:] tenże, *Zapach szkła*, Lublin 2004 [pierwodruk: „Nowa Fantastyka” 2000, nr 9]
- Ziemiański A., *Toy, Toy song*, „Science Fiction” 2001, nr 1
- Ziemkiewicz R. A., *Jawnogrzecznicza*, „Fenix” 1990, nr 3
- Ziemkiewicz R. A., *Źródło bez wody*, [w:] tenże, *Czerwone dywany, odmierzony krok*, Warszawa 2000 [pierwodruk 1996]

II. Bibliografia przedmiotowa

Opracowania zwarte

- Asimov I., *Magia i złoto. Eseje*, przekł. J. Kowalczyk, Poznań 2000
- Carroll N., *Filozofia horroru, albo paradoksy uczuć*, przekł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004
- Dick P. K., *The Shifting Realities of Philip K. Dick*, red. L. Sutin, New York 1995
- Graaf V., *Homo futururus*, przekł. Z. Fonferko, Warszawa 1975
- Handke R., *Polska proza fantastyczno-naukowa*, Wrocław 1969
- Handke R., *Ze Stanisławem Lemem na szlakach fantastyki naukowej*, Warszawa 1991
- Klementowski R., *Modelowe boksowanie ze światem. Polska literatura fantastyczna na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Toruń 2003
- Kołodyński A., *Filmy fantastyczno-naukowe*, Warszawa 1972
- Kruszelnicki M., *Oblicza strachu. Tradycja i współczesność horroru literackiego*, Toruń 2003
- Krywak P., *Stanisław Lem*, Kraków 1974
- Lem S., *Fantastyka i futurologia*, Kraków 1973, t. 1–2
- Lovecraft H. P., *Nadnaturalny horror w literaturze*, przekł. A. Ledwożyw, Warszawa 2000
- Materska D., *Nowa Fala: dzieci entropii i marketingu*, [w:] *taż, Stacja kontroli chaosu*, Warszawa 2004
- Mazur A., *Kreacja bohatera science fiction w twórczości Andrzeja Żimniaka*, <http://zimniak.art.pl/29-2mazur-main.html>,
- Niewiadowski A., *Literatura fantastycznonaukowa*, Poznań 1992
- Smuszkiewicz A., Niewiadowski A., *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990
- Smuszkiewicz A., *Zaczarowana gra*, Poznań 1982
- Stoff A., *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema*, Warszawa 1983
- Szyłak J., *Fantastyka i Kino Nowej Przygody. Leksykon filmowy*, Gdańsk 1997
- Śniedziewska M., *Postać literacka w fantastycznej twórczości Andrzeja Żimniaka*, <http://zimniak.art.pl/29-1sniedz-main.html>.
- Tambor J., *Język polskiej prozy fantastycznonaukowej*, Katowice 1990
- The Encyclopedia of Science Fiction*, red. J. Clute, P. Nicholls, London 1994
- Wójcik A., *Okno Kosmosu*, Warszawa 1979
- Wydmuch M., *Gra ze strachem*, Warszawa 1975

Artykuły

- Temat miesiąca: nawiedzone domy – syndrom chorego budynku*, „Nowa Fantastyka” 2005, nr 5
- Adamowicz I., *Annaty cyberpunku*, przekł. J. Czaplińska, „Fenix” 1991, nr 5
- Brykalski D., *James Morrow czyli Święty zwiedzający piekło*, „Midrasz” 2004, nr 3
- Brzostek D., *Czas dzieła literackiego: przypadek „science fiction”*, [w:] *Z teorii dzieła literackiego*, red. A. Stoff, M. Cyzman, Toruń 2003
- Chaciński B., Geremek R., *Nadchodzi czas Olina*, „Życie”, sobota – niedziela, 25–26 października 1997

- Cholewa P. W., Szklarski M., *O fanzinach*, „Nowa Fantastyka” 2004, nr 1
- Ciećwierz P., *Bohater i świat: kreacja cyberpunka*, <http://www.cyberforum.edu.pl/teksty.php3?ITEM=83>,
- Co to jest steampunk?*, <http://republika.pl/steampunk/defin01.html>
- Czapliński P., *Wątpliwe rozstanie z utopią*, [w:] tenże, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003
- Dębski E., *Polscy pisarze piszą po polsku dla Polaków!*, <http://www.debski.art.pl/>
- Diederichs U., *Zeitgemässes – Unzeitgemässes*, [w:] *Trivialliteratur*, red. G. Schmidt-Henkel i in., Berlin Zachodni 1964
- Dukaj J., *SF po Lemie*, „Dekada Literacka” 2002, nr 1–2
- Fulińska A., *Baśń, która ocala*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 29 (szkic dostępny na stronie internetowej: <http://www.sapkowski.pl/article.php?sid=6>)
- Gebert K., *Przeciw ludzkości*, „Midrasz” 2004, nr 3
- Gnysiński G., *Wartości fantastyki naukowej*, „Astronautyka” 1980, nr 2
- Handke R., *Czy fantastyka naukowa jest gatunkiem trywialnym?*, „Ruch Literacki” 1979, nr 2
- Handke R., *Rola kategorii adresata narracji w fantastyce naukowej*, [w:] *Prace z poetyki poświęcone VI międzynarodowemu kongresowi slawistów*, red. M. R. Mayenowa, J. Sławiński, Wrocław 1968
- Has-Tokarz A., *Horror według Stephena Kinga i Grahama Mastertona. Studium o poetyce współczesnej powieści grozy*, „Literatura i Kultura Popularna” [red. T. Żabski, Wrocław] 2002, t. 10
- http://members.lycos.co.uk/ngtest/phpnuke/modules.php?name=Content&pa=list_pages_categories&cid=7.
- <http://pl.wikipedia.org/wiki/Fandom>
- <http://manta.univ.gda.pl/~demonek/collaps/claps.html>.
- <http://project.cyberpunk.ru/html> <http://www.hatii.arts.gla.ac.uk/Multimedia/conpost.htm>.
- Inglot J., *Fantastyka wyczerpania*, „SFinks” 2002, nr 7–8
- Kaska M., *Czy fantastyka może być realistyczna albo co teoretycy literatury widzą po drugiej stronie lustra?*, „Literatura i Kultura Popularna” [red. T. Żabski, Wrocław] 2003, t. 11
- Kirchner H., *Marzenie – organizator dziecięcego bohaterstwa*, „Nowa Kultura” 1952, nr 32
- Klementowski R., *Niewolnik wyobraźni*, „Czas Fantastyki” 2005, nr 2
- Klementowski R., *Nasza mała stabilizacja. Polska fantastyka na początku trzeciego tysiąclecia*, „Czas Fantastyki” 2005, nr 1
- Kłosińska K., *Katastroficzna odmiana powieści popularnej*, [w:] *Katastrofizm i awangarda*, red. T. Bujnicki, T. Kłak, Katowice 1979
- Kołodziejczak T., *Cyberfantastyka*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 8
- Lasoń-Kochańska G., *Baśń a fantasy – podobieństwa i różnice*, „Fantastyka” 1984, nr 9
- Lasoń-Kochańska G., *Magiczne zwierciadła baśni i fantasy*, „Fantastyka” 1990, nr 2
- Lem S., *Science fiction*, [w:] tenże, *Wejście na orbitę*, Kraków 1962
- Lichanski J. Z., *Space opera – problemy opisu gatunku*, „Literatura i Kultura Popularna” [red. T. Żabski, Wrocław] 2003, t. 11
- Materska D., *Software, hardware, neuroware*, „Nowa Fantastyka” 2000, nr 7
- Mazurkiewicz A., *Fantastyka naukowa wobec tradycji religijnej*, [w:] *Nadprzyrodzone*, red. E. Przybył, Kraków 2003
- Miszczuk G., *Fantastyka – teoria gatunku*, <http://www.gpbb.net/~grzegorzmiszczuk/index.php?strona=artykuly>

- Natanson J., *Wolski-fiction*, „Nowe Książki” 1989, nr 1
- Niewiadowski A., *Koncepcje zbiorowej zagłady (z zagadnień polskiej fantastyki naukowej)*, „Przegląd Humanistyczny” 1982, nr 10
- Niewiadowski A., *W kręgu fanzinów polskich*, [w:] tenże, *Polska fantastyka naukowa 1945–1985. Przewodnik*, Warszawa 1987
- Olszański T. A., *Wątki religijne w najnowszej fantastyce polskiej*, „Czas Fantastyki” 2005, nr 2
- Orbitowski Ł., *Diabeł w komputerze*, „Science Fiction” 2005, nr 50
- Orliński W., *Polskość jako nerwica natręctw*, „Gazeta Wyborcza” wtorek – czwartek, 24–26 grudnia 2002
- Parowski M., *Fantastyka i reszta świata*, [w:] *Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*, oprac. D. Nowacki, K. Uniłowski, Katowice 2003
- Parowski M., *Kilkunastu Hamletów*, [w:] tenże, *Czas fantastyki*, Szczecin 1990
- Plata-Przechlewski J., *Science Fiction – gatunek w ewolucji (ewolucja fabuły, ewolucja scenerii, ewolucja realizacji)*, [w:] *Żyjemy w przyszłości. Materiały Trzeciego Gdańskiego Seminarium Filmowego SF* [brak nazwiska redaktora tomu, autor Wstępu: J. Bohdziewicz], Gdańsk 1998
- Plata-Przechlewski J., *Wędrowka, ucieczka, poznanie. Przemiana bohatera science fiction*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2004, nr 184
- Plata-Przechlewski J., *Kaszubska epopeja doktora Majkowskiego* [szkic o powieści Andrzeja Majkowskiego *Życie i przygody Remusa*], „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2004, nr 181
- Plata-Przechlewski J., *Pięć brzytw Freddy’ego Kruegera*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2004, nr 185
- Plata-Przechlewski J., *Trzy ekspedycje Indiany Jonesa*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2004, nr 179
- Plata-Przechlewski J., *Świat według Mylene*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2004, nr 187
- Plata-Przechlewski J., *Science fiction: antyki i patenty*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2004, nr 182, s. 11–18
- Rogaczewski G., *Odczytywanie światów Jacka Dukaja*, <http://dukaj.fantastyka.art.pl/recenzje/Rozne1gr.html>
- Sadkowski W., *W polu grawitacji ziemskiej (Refleksja społeczna w literaturze science fiction)*, [w:] tenże, *Drogi i rozdroża literatury Zachodu*, Warszawa 1978
- Schneider I., *Żydowska science fiction*, przekł. pp [Piotr Paziński], „Midrasz” 2004, nr 3
- Smuszkiewicz A., *Fantastyka grozy w literaturze*, [w:] *Okolice kina grozy. Materiały Czwartego Gdańskiego Seminarium Filmowego SF*, red. K. Kornacki, J. Szyłak, Gdańsk 1999
- Stępień T., *Fantasy po polsku*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, red. K. Pietrych, T. Cieślak, Kraków 2002, t. 2
- Stoff A., *Czy krytyka literacka ma jakieś obowiązki wobec science fiction*, [w:] tenże, *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*, Bydgoszcz 1990
- Stoff A., *Krytyka o pierwszych utworach Stanisława Lema*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 11, [Toruń] 1975
- Stoff A., *Science fiction a rozumienie rzeczywistości*, [w:] „Metafizyczne” w literaturze współczesnej, red. A. Koss, Lublin 1992
- Stoff A., *Z ograniczoną odpowiedzialnością*, [w:] tenże, *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*, Bydgoszcz 1990

- Stoff A., *Sposoby stanowienia rzeczywistości niewerystycznej w początkowych partiach utworów science fiction*, [w:] *Fantastyka. Fantastyczność. Fantazmaty*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1994
- Szwarcman-Czarnota B., *Jene Welt czyli żydowska fantazy*, „Midrasz” 2004, nr 3
- Ślósarska J., „Katedra” i „Inne pieśni”. „Żywokryst” oraz „Morfy” i „Formy” w literackiej i filmowej kosmologii Jacka Dukaja i Tomasza Bagińskiego, [w:] *Między słowem a obrazem*, red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, Kraków 2005
- Świech A., *Cyberpunk – kroniki w chromie*, [w:] *Nowe nawigacje II*, red. P. Kletkowski, P. Marecki, Kraków 2003
- Teszner Ł., *Kto mieszka w cyberprzestrzeni? O społeczeństwach internetowych* <http://www.cyberforum.edu.pl/teksty.php3?ITEM=21>
- Trzynadłowski J., *Próba poetyki science fiction*, [w:] *Z teorii i historii literatury*, red. K. Budzyk, Wrocław 1963
- Wągrowski K. R., *Fantastyczne fanzyny*, http://www.esensja.pl/magazyn/2001/02/iso/15_05.html
- Wiśniewska L., *Cykl, czyli podwójność: Lema opowieści o Pirxie i Tichym*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001
- Wolski M., *Nienapisana księga*, „Czas Fantastyki” 2005, nr 3
- Ziemkiewicz R. A., *Parowski fiction*, [w:] tenże, *Frajerzy*, Lublin 2003
- Ziemkiewicz R. A., *Ucieczka przed eskapizmem*, [w:] tenże, *Frajerzy*, Lublin 2003

Recenzje

- Agregator, *Po godzinach*, „Nowa Fantastyka” 2000, nr 3 (rec. *Rokhorm* z ARON. *Jeszcze raz Abhum* Piotra W. Lecha)
- Anihilator, *W obronie kolorów*, „Nowa Fantastyka” 2000, nr 2 (rec. *Krainy kolorów* Beaty Ostrowickiej)
- Bernat A., *Kto się nami bawi?*, „Nowe Książki” 1980, nr 17 (rec. *Nagiego celu* Adama Wiśniewskiego-Snerga)
- Cichocki D., *Dukaj trudny jest*, <http://dukaj.fantastyka.art.pl/recenzje/PerfekcyjnaNiedoskonalosc3DC.html> (recenzja *Perfekcyjnej niedoskonałości* Jacka Dukaja)
- Dukaj J., *SF²* <http://dukaj.fantastyka.art.pl/publicystyka/99m.html> (recenzja cyklu *Dominium solarne* Tomasza Kołodziejczaka)
- Dukaj J., *Sny następnego pokolenia*, „Nowa Fantastyka” 2001, nr 1 (recenzja *CyberJolly Drim* Antoniny Liedke)
- Fulińska A., *Cyberjelen na cyberrykowisku*, „Nowa Fantastyka” 2001, nr 5 (recenzja *CyberJolly Drim* Antoniny Liedke)
- Inglot J., *Outsider*, „Nowa Fantastyka” 1995, nr 2 (recenzja *Samotnego myśliwego* Andrzeja Zimniaka)
- Janiak Ł., *Rozpad i oscylacja*, „Nowa Fantastyka” 2000, nr 9 (recenzja *Opuszczyć Los* Raques Macieja Żerdzińskiego)
- Kłęczar A., *W formie niesamowitej*, „Dekada Literacka” 2004, nr 5–6 (recenzja *Innych pieśni* Jacka Dukaja)
- Kulakowska J., *Buszujący w drzewach*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2004, nr 188 [grudzień] (rec. *Kosmicznych ziaren* Wawrzyńca Podruckiego)
- Kunktator, *Koło historii*, „Nowa Fantastyka” 2000, nr 5 (recenzja *Buntu* Barnima Regalicy)

- Masłoń K., *Prowokacyjny słowotok*, „Magazyn Literacki” 1999, nr 1 (recenzja *Krfotoku* Edwarda Redlińskiego)
- Olszański T. A., *Bondzik [sic!] w sutannie* (<http://www.esensja.pl/ksiazka/recenzje/tekst.html?id=1714>) (recenzja *Ekspiacji* Marcina Wolskiego)
- Oramus M., *Księga ksiąg*, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 4 (recenzja *Gniazda światów. Wersji jedynej* Marka S. Huberatha)
- Oramus M., *Schizma*, „Nowa Fantastyka” 1991, nr 2 (recenzja *Nostalgii za Sluag Side* Andrzeja Drzewińskiego i Andrzeja Ziemiańskiego)
- Oramus M., *W elektrowni straszy*, „Nowa Fantastyka” 1991, nr 12 (recenzja *Jasnowidzeń inżyniera Szarka* Krzysztofa Borunia)
- Oramus M., *Teoremat Lema*, „Nowa Fantastyka” 2001, nr 1 (recenzja *CyberJolly Drim* Antoniny Liedtke)
- Papatanasis O., Recenzja powieści „Wrzesień” [Tomasza Pacyńskiego] <http://www.gildia.com/fantasci/recenzje/runa/wrzesien>
- Parowski M., *Adam z pokładu „Wolszczana”*, „Nowa Fantastyka” 2005, nr 1 (recenzja *Perfekcyjnej niedoskonałości* Jacka Dukaja)
- Parowski M., *Dumas, Verne, Däniken...*, „Nowa Fantastyka” 2001, nr 12 (recenzja *Rekonkwisty* Marcina Wolskiego)
- Parowski M., *Michnik w Pekinie*, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 6 (recenzja *Krfotoku* Edwarda Redlińskiego)
- Parowski M., *Pobudka dla bezsennych*, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 3 (recenzja *Antybaśni* Marcina Wolskiego)
- Parowski M., *Gusty i marketing*, „Nowa Fantastyka” 2001, nr 1 (recenzja *CyberJolly Drim* Antoniny Liedtke)
- Pąckiński M., *Światy Jacka Dukaja*, „Nowe Książki” 2005, nr 2 (recenzja *Perfekcyjnej niedoskonałości* Jacka Dukaja)
- Predator, *Na opak*, „Nowa Fantastyka” 2000, nr 3 (recenzja *Pani światła* Iwony Kamińskiej)
- Rudziński J., *PL+ 50 klisz, sztamp i banałów*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2004, nr 181 [czerwiec] (recenzja *PL+ 50. historie przyszłości*, red. J. Dukaj, Kraków 2004).
- Szczepaniak G., *Starcie tytanów*, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 7 (recenzja *Zbójckiego gościńca* Anny Brzezińskiej)
- Szeliga D., Recenzja „Innych pieśni” Jacka Dukaja http://www.fantasci.gildia.pl/recenzje/inne/dukaj_inne_piesni
- Szeliga D., *Łańcuch opowiadań*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2004, nr 182 [lipiec] (rec. Gamedeca. *Granicy rzeczywistości* Marcina Przybyłka)
- Szklarski M., *Ontologia kontra fabuła i porządne zakończenie – o „Aguere w świecie” i „Czarnych oceanach” Dukaja*, <http://www.gildia.pl/fantasci/recenzje/inne/dukaj>
- Szmidt R. J., *Game over*, „Science Fiction” 2003, nr 25 (recenzja *Bez pamięci* Ryszarda Dziewulskiego)
- Urbanowicz J. A., *Kronika zmiany*, Magazyn Internetowy Kultury Popularnej Esensja\2001\08\iso\13_01.html (recenzja *Czarnych oceanów* Jacka Dukaja)
- Wagrowski K. R., *Marcin Wolski, „Według św. Malachiasza”, „Pismo SF FRAM-LING”*, <http://framzeta.art.pl>
- Wieczorek M., *W krainie snu*, „Nowa Fantastyka” 2000, nr 5 (recenzja *Królowej Niewidzialnych Jeźdźców* Marty Tomaszewskiej)
- Wroński M., *Wirtual i stare koronki* <http://www.esensja.pl/ksiazka/recenzje/tekst.html?id=1871> (recenzja *Gamedecu. Granicy rzeczywistości* Marcina Przybyłka)

Wywiady, rozmowy, dyskusje

- [rubryka *Sfinks przedstawia*] Z Jackiem Dukajem rozmawia Wojciech Sedenko, „SFinks” 1998, nr 1
- Baranowska A., *Seks, horror i...* Rozmowa z G.[rahamem] Mastertonem, „Kobieta i Życie” 1994, nr 26
- Bereś S., *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*, Kraków 1987
- Cały czas w „Zaczarowanej grze”. Z profesorem Antonim Smuszkiewiczem, dziekanem Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu rozmawia Maciej Parowski, „Czas Fantastyki” 2005, nr 1
- Co ja mogłem zrobić Chandlerowi?** Z Eugeniuszem Dębskim o filmie i literaturze rozmawia Bożena Borek, <http://www.debski.art.pl/>
- Cyberpunk czeka na Conrada. Z Rafałem A. Ziemkiewiczem rozmawia Piotr Gociek, „Talizman Nowy”, brak roku i numeru
- Dobrze, ale nie beznadziejnie. Z Markiem Oramusem rozmawia Krzysztof Kurczyna, „Voyager. Almanach Grozy i Fantastyki”, nr 6, lato 1993
- Huberath M., głos w dyskusji *Summa po fantastyce*, oprac. J. Inglot, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 4
- Inglot J., głos w dyskusji *Summa po fantastyce*, oprac. J. Inglot, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 4
- Jak zostałem fanem Dukaja – minidyskusja [sic!] redakcyjna (rozmawiają Artur Długosz, Konrad Wagrowski, Eryk Remiezowicz), „Esensja”, <http://www.esensja.pl/ksiazka/publicystyka/tekst.html?id=1661>
- Jestem pilotem bombowca, z Andrzejem Ziemiańskim rozmawia Bartek Świdorski, „Nowa Fantastyka” 2002, nr 10
- Narazamy się, z Jackiem Piekara rozmawia Dariusz Zientalak jr, „Voyager. Almanach Grozy i Fantastyki”, nr 5, zima 1992/1993
- O Lemie z jego prorokiem – z profesorem Jerzym Jarzębskim rozmawia Maciej Parowski, „Czas Fantastyki” 2005, nr 2
- Oczywiście, że to literatura. Z Jackiem Dukajem rozmawia Łukasz Wróbel, „Nowe Książki” 2005, nr 2
- Pisarz jest bardziej przeźroczy. Z Jackiem Dukajem rozmawia Dawid Brykalski, [w:] D. Brykalski, *Rozmowy przekorne*, Warszawa 2003
- Z Jackiem Dukajem rozmawia Marcin Bronhard, <http://dukaj.fantastyka.art.pl/JacekDukaj/wywiad-1999-07.html> [pierwodruk, fanzin „Inne Planety” 1999, nr 3–4 (lipiec)]
- Szczeliny, z Maciejem Ilowieckim rozmawia Maciej Parowski, „Fantastyka” 1988, nr 4, (część pierwsza wywiadu)
- Wszczepki i żywokryst. Z Jackiem Dukajem rozmawia Paweł Dunin-Wąsowicz, „Lampa” 2006, nr 4
- Zaczął się od choroby. Z Jarosławem Grzędowiczem rozmawiają Joanna Kułakowska i Łukasz M. Wiśniewski, „Czas Fantastyki” 2006, nr 3

Varia

- [anonimowa notka redakcyjna po opowiadaniu] Jacka Dukaja *Wszystkie nasze ciemne sprawy*, „Voyager. Almanach Grozy i Fantastyki”, nr 6, lato 1993
- [anonimowa notka redakcyjna pod opowiadaniem] Andrzeja Drzewińskiego *Wróg Publiczny Numer Jeden*, „Voyager. Almanach Grozy i Fantastyki”, nr 5, zima 1992/1993
- [anonimowa notka przed opowiadaniem] Jacka Dukaja *Gotyk*, [w:] *Strefa Mroku. Jedenastu Apostołów Grozy*, red. J. Piekara, Warszawa 2002
- Brykalski D., *Od autora*, [w:] tenże, *Autostopem przez wyobraźnię*, Michałowice 2004
- Czytelnicy o kanonie SF*, „Nowa Fantastyka” 1998, nr 4
- Dębski E., notka reklamowa [w:] A. Pilipiuk, *Kroniki Jakuba Wędrowczyca*, Lublin 2001
- Gadomski J., rubryka *Lądowanie LXXXIV*, „Fantastyka” 1990, nr 2
- Inglot J., notka autobiograficzna [w:] A. Drzewiński, J. Inglot, *Bohaterowie do wynajęcia*, Lublin 2004
- Jęczmyk L., słowo wstępne *Drogi Czytelniku!*, „Nowa Fantastyka” 1991, nr 6
- JPP [J. Plata-Przechlewski], *Powakacyjna refleksja rozrywkowo-wychowawcza*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2006, nr 209 [sierpień]
- mp [Maciej Parowski], notka biograficzna Moniki Fostiak, „Nowa Fantastyka” 1998, nr 8
- mp [Maciej Parowski], *Short stories po polsku*, „Fantastyka” 1990, nr 2
- m.p. [Maciej Parowski], notka bio-bibliograficzna Grzegorza Janusza, „Nowa Fantastyka” 1994, nr 2
- m. p. [Maciej Parowski], *Hyde park*, „Nowa Fantastyka” 1992, nr 11
- Mroziński Z., rubryka *Czytelnicy i „Fantastyka”*, „Nowa Fantastyka” 1995, nr 2
- Nowak J., *Falkon 2003*, „Nowa Fantastyka” 2004, nr 2
- Oramus M., *Kanon SF*, „Nowa Fantastyka” 1997, nr 10
- Parowski M., słowo wstępne *Drodzy Czytelnicy!*, „Czas Fantastyki” 2005, nr 3
- Parowski M., słowo wstępne *Drodzy Czytelnicy!*, „Nowa Fantastyka” 1992, nr 12, s. 1
- Parowski M., *Wstęp* [do opowiadania:] T. Matkowski, *Gastarbaiter*, „Przegląd Techniczny” 1983, nr 15
- Parowski M., [odpowiedź na list Michała Szklarskiego *Aktywiści i hobbyści*], „Nowa Fantastyka” 2001, nr 5
- [redakcyjna notka] *Kwestie egzystencjonalne i inne krawężniki*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2004, nr 178
- Sterling B., [wstęp do:] *Mirroshades. The Cyberpunk Antology*, red. B. Sterling, New York 1986
- Szklarski M., *Aktywiści i hobbyści*, „Nowa Fantastyka” 2001, nr 5
- Szmidt R. J., artykuł wstępny, „Science Fiction” 2004, nr 38
- Ściagała J., rubryka *Czytelnicy i „Fantastyka”*, „Nowa Fantastyka” 1992, nr 3
- Świdowski Ł., rubryka *Czytelnicy i „Fantastyka”*, „Nowa Fantastyka” 1995, nr 8
- Zajdel J. A., *Mysli znalezione*, wyb. J. Zajdel, „Nowa Fantastyka” 1997, nr 7
- Ziemkiewicz R. A., [wstęp do:] A. Sapkowski, *W leju po bombie*, „Fenix” 1993, nr 4

III. Konteksty

Utwory literackie

- Baraniecki M., *Głowa Kasandry*, Rzeszów 1985
- Barszczewski S., *Czandu*, Warszawa 1925
- Borges J. L., *Biblioteka Babel*, [w:] tenże, *Fikcje*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1972
- Borges J. L., *Koliste ruiny*, [w:] tenże, *Fikcje*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1972
- Bradbury R., *451° Fahrenheita*, przekł. A. Kaska, Warszawa 1960
- Drzewiński A., *Postanec*, „Fantastyka” 1983, nr 6
- Eco U., *Wahadło Foucaulta*, przekł. A. Szymanowski, Warszawa 1993
- Grzędowicz J., *Twierdza Trzech Studni*, „Odgłosy” 1982
- Harrison H. [właśc. H. M. Dempsey], *Ku gwiazdom. Wygnanie*, przekł. J. Śmigiel, Gdańsk 1991
- Jesionowski J., *Przystanek w biegu*, Warszawa 1981
- Kamińska I., *Pani światła*, Warszawa 1999
- Karczewski J., *Rok przestępny*, Warszawa 1987 [pierwodruk 1931]
- King S., *Dzieci kukurydzy*, [w:] tenże, *Nocna zmiana*, przekł. M. Wroczyński, Warszawa 1994
- Kochański K., *Zabójca czarownic*, „Fantastyka” 1984, nr 11
- Komuda J., *Opowieści z Dzikich Pól*, Warszawa 1999
- Lech P. W., *Rokhorm z ARON. Jeszcze raz Abhum*, Warszawa 1999
- Lem S., *Rozprawa*, [w:] tenże, *Opowieści o pilocie Pirxie*, Wrocław 1998 [pierwodruk 1968]
- Lovecraft P. H., *Koszmar w Dunwich*, [w:] tenże, *Zew Cthulhu*, wyb. M. Wydmuch, przekł. R. Grzybowska, Warszawa 1983
- Lovecraft P. H., *Szepty w ciemności*, [w:] tenże, *Zew Cthulhu*, wyb. M. Wydmuch, przekł. R. Grzybowska, Warszawa 1983
- Lovecraft P. H., *Zew Cthulhu*, [w:] tenże, *Zew Cthulhu*, wyb. M. Wydmuch, przekł. R. Grzybowska, Warszawa 1983
- Marryat F., *Okręt widmo*, przekł. M. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1973
- Orwell G., *Rok 1984*, przekł. T. Mirkowski, Kraków 2004
- Ossoliński J., *Wieczory badeńskie, czyli powieści o strachach i upiorach*, oprac. i wstęp A. Małachowski, Warszawa 1970
- Ostaszewski R., *Zamieszkać w Realu*, [w:] tenże, *Dola idola i inne bajki z raju konsumenta*, Kraków 2005
- Ostrowicka B., *Kraina kolorów*, Warszawa 1999
- Parowski M., *Twarz ku Ziemi*, Katowice 1989
- Piekara J., *Smok*, „Fantastyka” 1984, nr 8
- Porębska A. M., *Najlepsza szkoła*, „Znak” 1993, nr 9
- Redliński E., *Konopielka*, Warszawa 1979 [pierwodruk 1973]
- Redliński E., *Awans*, Warszawa 1985 [pierwodruk 1973]
- Saint-Exupery A. de, *Mały Książę*, przekł. J. Szwykowski, Warszawa 1988
- Sheckley R., *Cena*, [w:] tenże, *Pielgrzymka na Ziemię*, przekł. L. Jęczmyk, Warszawa 1988

- Shuty S. [właśc. S. Mateja], *Zwał*, Warszawa 2004
 Sieniewicz M., *Czwarte niebo*, Warszawa 2003
 Siewierski J., *Sześć barw grozy*, Warszawa 1985
 Terakowska D., *Ono*, Kraków 2003
 Tołstoj T., *Kyś*, przekł. J. Czech, Kraków 2004
 Tomaszewska M., *Królowa Niewidzialnych Jeźdźców*, Warszawa 1999
 Wildstein B., *Przyszłość z ograniczoną odpowiedzialnością*, Kraków 2003
 Zajdel J. A., 869113325, [w:] tenże, *Iluzyt*, Warszawa 1976
 Żelazny R., *Aleja potępienia*, przekł. J. Manicki, Warszawa 1993
 Ziemkiewicz R. A., *Historia*, [w:] *Rok 1984. Antologia współczesnej SF*, wyb. A. Szatkowski, Warszawa 1988
 Żuławski J., *Zwycięzca*, Kraków 1979 [pierwodruk 1910]

Prace naukowe

Literaturoznawcze

- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'a a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przekł. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975
 Balbus S., *Zagłada gatunków*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000
 Barth J., *Literatura wyczerpania*, [w:] *Nowa proza amerykańska*, oprac. Z. Lewicki, przekł. J. Wiśniewski, Warszawa 1983
 Bartoszyński K., *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971
 Błoński J., *Romans z tekstem*, „Teksty” 1974, nr 3
 Cat-Mackiewicz S., *Odeszli w zmierzch. Wybór pism 1916–1966*, Warszawa 1968
 Cawelti J. G., *Koncepcja schematu w badaniach literatury popularnej*, „Literatura Ludowa” 1973, z. 6
 Chrzastowska B., *Wysłouch S., Poetyka stosowana*, Warszawa 1987
 Cieślukowska T., *Centon i centonowa twórczość*, [w:] też, *W kręgu genologii, intertekstualności i teorii sugestii*, Łódź 1995
 Cieślukowska T., *Struktura powieści kryminalnej na tle współczesnego powieściopisarstwa*, [w:] też, *W kręgu genologii, intertekstualności i teorii sugestii*, Łódź 1995
 Czaplewicz E., *Czym jest literatura kresowa?*, [w:] *Kresy w literaturze. Twórcy dwudziestowieczni*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, Warszawa 1996
 Czapliński P., Śliwiński P., *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999
 Czapliński P., *Wzniośle tęsknoty*, Kraków 2001
 Dunin J., *Śladami ginącego piśmiennictwa*, [w:] tenże, *Papierowy bandyta*, Łódź 1974
 Dunin K., *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Warszawa 2004
 Dunin-Wąsowicz P., *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „bruLionu” wobec rzeczywistości III R.P.*, Warszawa 2000
 Dziemidok B., *O komunizmie*, Warszawa 1967
 Fussell E., *Frontier: American Literature and the American West*, Princeton 1965

- Gębala S., *Kilka uwag o grotesce literackiej*, „Kwartalnik Rzeszowski” 1967, nr 1
- Głowiński M., *Wartościowanie w badaniach literackich a język potoczny*, [w:] tenże, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej. Prace wybrane*, t. 3, red. R. Nycz, Kraków 1998
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Warszawa 1998, wyd. III zmienione
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1991
- Gombrowicz W., *Łańcuch nietaktów*, „Studio” 1936, nr 8
- Grochowski G., *Stereotypy – komunikacja – literatura*, [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, Warszawa 2003
- Hempfer K. W., *Teoria gatunków*, przekł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3
- Hernas C., *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Wrocław 1973, t. 1
- Hutnikiewicz A., *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1995
- Janion M., *Demony, wampiry, potwory. Kino i fantazmaty (III)*, „Kino” 1975, nr 7
- Janus-Sitarz A., *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Kraków 1997
- Jarosiński Z., *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie*, [w:] *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973
- Jarzębski J., *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997
- Jastrzębski Z., *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969
- Jeleński K. A., *Pożytek z niepowodzenia*, [w:] W. Gombrowicz, *Opętani*, przekł. J. Lisowski, Warszawa 1990
- Jęczynek L., *Czy wszyscy jesteśmy ludźmi, czy też niektórzy z nas są wyposażonymi w odruchy maszynami?*, „Nowa Fantastyka” 1991, nr 1
- Jęczynek L., *Philipa Dicka wyprawa po prawdę*, „Nowa Fantastyka” 1983, nr 2
- Jęczynek L., *Rzeczy i ludzie Philipa Dicka*, „Nowa Fantastyka” 1996, nr 10
- Jęczynek L., *Teorie Philipa Dicka*, „Nowa Fantastyka” 1996, nr 11
- Kasperski E., *Leopold Buczkowski – kres Kresów*, [w:] *Kresy w literaturze. Twórcy dwudziestowieczni*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, Warszawa 1996
- Kasperski E., *Parodia a literatura XX wieku*, [w:] *Pisać poza rok 2000*, red. A. Lam, T. Wroczyński, Warszawa 2002
- Kayser W., *Ocena dzieła literackiego a jego interpretacja*, przekł. O. Dobijanka-Witczakowa, [w:] *Współczesne teorie badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. 1, Kraków 1970
- Kelera J., *Panorama dramatu*, Wrocław 1989
- Korwin-Piotrowska D., *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001
- Kowalski P., *Sporne problemy w badaniach literatury popularnej*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002
- Lachman M., *Niedyskretny urok stereotypów. O prozie polskiej po 1989 roku*, [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, Warszawa 2003
- Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, red. A. Lam, A. Hutnikiewicz, Warszawa 2003, t. 1–2
- Łaguna P., *Ironia jako postawa i jako wyraz*, Kraków 1984
- Maciejewski J., *„Obszary trzeciej” literatury*, [w:] tenże, *Obszary i konteksty literatury*, Warszawa 1998

- Majewski J. [W. Bolecki], *Widziałem wolność w Warszawie*, „Wezwanie” 1983, nr 4
- Markiewicz H., *Wartości i oceny w badaniach literackich*, [w:] tenże, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1965
- Martuszevska A., *Czym „ta trzecia” kusi badacza literatury*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 4. Prace z lat 1985–1994*, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1998
- Martuszevska A., *Światy (nie)możliwe powieści*, Gdańsk 2001
- Mieletyński E., *Poetyka mitu*, przekł. J. Dancygier, Warszawa 1981
- Misiewicz J., *Groteski kształt pozorny*, [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992
- Mitosek Z., *Powieść i stereotypy (Próba interpretacji powieści A. F. Ossendowskiego „Pięć minut do północy”)*, [w:] *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973
- Mizerkiewicz T., *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*, Poznań 2001
- Nowacki D., *(Nie)widzialna ręka rynku. Proza polska lat dziewięćdziesiątych w nowych sytuacjach*, „Dykcja” 1998, nr 9–10
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993
- Onimus J., *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4
- Palmer J., *Thrillers Generis and Structure of a Popular Genre*, London 1978
- Piotrowska M., *Świat dziecka w horrorze Stephen Kinga*, „Literatura i Kultura Popularna”, red. T. Żabski, Wrocław 2002, t. 10
- Sachs V., *Idee przewodnie literatury amerykańskiej*, przekł. K. Tarnowska, Warszawa 1966
- Sławiński J., *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*, [w:] tenże, *Próby teoretycznoliterackie. Prace wybrane*, t. 4, red. W. Bolecki, Kraków 2000
- Sławiński J., *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, [w:] tenże, *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974
- Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997
- Stabryła S., *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej 1976–1990*, Kraków 1996
- Stoff A., *Egzotyka, egzotyzm, egzotyczność. Próba rozgraniczenia pojęć*, [w:] tenże, *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*, Lublin 1997
- Sutin L., *Boże inwazje. Życie Philipa K. Dicka*, przekł. L. Jęczyk, Poznań 2005
- Szabała H., *Skandal w kulturze*, [w:] *Wobec kryzysu kultury. Z filozoficznych rozważań nad kulturą współczesną*, red. L. Grudziński, Gdańsk 1993
- Śliwiński P., *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002
- Tazbir J., *Powieść historyczna lustrem współczesności*, [w:] tenże, *Od Haura do Isaury*, Warszawa 1989
- Tazbir J., *Spiskowa teoria dziejów*, [w:] tenże, *Od Haura do Isaury*, Warszawa 1989
- The Multimedia Encyclopedia of Science Fiction*, Grolier Electronic Publishing, Inc., 1995 *Philip K. Dick: Electric Shepherd*, red. B. Gillespie, Norstrilia Press 1975
- Witkowski L., *Bogactwo Kresów – między pograniczem kultury a kulturą pogranicza*, [w:] *Kresy w literaturze. Twórcy dwudziestowieczni*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, Warszawa 1996
- Woolf V., *Romans gotycki*, [w:] też, *Pochyła wieża. Eseje literackie*, wyb. A. Ambros, przekł. A. Ambros, E. Życieńska, Warszawa 1977
- Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2003
- Zagajewski A., *Solidarność i samotność*, Warszawa 1986
- Zarebianka Z., *Tropy sacrum w literaturze XX wieku*, Bydgoszcz 2001
- Ziątek Z., *Wiek dokumentu*, Warszawa 1999

Varia

- Andrejuk K., *Czym straszą legendy miejskie?*, „Internetowy Uniwersytet Kulturalny”, maj/czerwiec 2002 (pismo Uniwersytetu Warszawskiego), <http://www.uniwersytet.uw.edu.pl/kultura/maj02/legendy.htm>
- Barwise P., Hammond K., *Media*, przekł. M. Starzomska, Warszawa 2000
- Bauman Z., *Etyka ponowoczesna*, Warszawa 1996
- Biernat T., *Mit polityczny*, Warszawa 1989
- Beck U., *Spółczesność ryzyka*, przekł. S. Cieśla, Warszawa 2002
- Blackburn S., *Oksfordzki słownik filozoficzny*, przekł. zbior. pod red. J. Woleńskiego, Warszawa 1997
- Bobryk J., *Spadkobiercy Teuta. Ludzie i media*, Warszawa 2001
- Braun-Gałkowska M., *Najważniejsze postulaty nowoczesnego nauczania*, „Znak” 1993, nr 9
- Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, przekł. A. Jankowski, Poznań 1997
- Castaldo G., *Ziemia obiecana. Kultura rocka (1945–1994)*, przekł. J. Uszyński, Kraków 1997
- Cioran E., *Mechanizm utopii*, [w:] tenże, *Utopia i historia*, przekł. M. Bieńczyk, Warszawa 1997
- Collins J., *Uncommom Cultures: Popular Culture and Postmodernism*, New York–London 1989
- Coupland D., *Poddani Microsoftu*, przekł. J. Rybicki, Warszawa 1996
- Czubala D., *Opowieści z życia. Z badań nad folklorem współczesnym*, Katowice 1985
- Czubala D., *Współczesne legendy miejskie*, Katowice 1993
- Davis E., *TechGnoza. Mit, magia + mistycyzm w wieku informacji*, przekł. J. Kierul, Poznań 2002
- Davydov M., *Socjologiczne i estetyczne podejście do sztuki*, przekł. K. Pomian, „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 11
- Derry M., *Escape Velocity*, New York 1996
- Dukaj J., *Żamboch, czyli Ziemiański*, „Nowa Fantastyka” 2005, nr 5 [recenzja Sierżanta Mirosława Żambocha]
- Eco U., *Casablanka*, [w:] tenże, *Semiologia życia codziennego*, przekł. J. Ugniewska, Warszawa 1996
- Ellul J., *Cechy charakterystyczne techniki*, [w:] *Technika a społeczeństwo*, red. A. Siciński, przekł. W. Adamiecki, Warszawa 1974, t. 1
- Felis P. T., *Naiwność bez cenzury*, „Gazeta Telewizyjna” 2006, nr 234 [dodatek do „Gazety Wyborczej” z dn. 06.10.2006 r.]
- Gordon T. D., *Sprzężenie zwrotne pomiędzy techniką a wartościami*, [w:] *Technika a społeczeństwo*, red. A. Siciński, przekł. E. Kasińska, Warszawa 1974, t. 2
- Gryglewicz T., *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984
- Hall E. T., *Ukryty wymiar*, przekł. T. Hołówka, Warszawa 1978
- Hankiss E., *Pułapki społeczne*, przekł. T. Kulisiewicz, Warszawa 1986
- Hassan I., *Postmodernizm*, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*, red. S. Morawski, przekł. U. Niklas, Warszawa 1987, cz. 2
- Ingarden R., *Uwagi o estetycznym sądzie wartościującym*, [w:] tenże, *Studia z estetyki*, t. 3, przekł. M. Turowicz, Warszawa 1970
- Johnson R., *Joke, Theories, Anthropology*, „Semiotica” 1978, nr 3–4
- Jung C. G., *Nowoczesny mit. O rzeczach, które widuje się w niebie*, przekł. J. Proko-piuk, Kraków 1982

- Kaleta R., *Nawracanie posta. Biografia Jana Suchorzewskiego*, [w:] tenże, *Oświeceni i sentymentalni*, Wrocław 1971
- Kluszczyński R. W., *Film. Wideo. Multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Kraków 2002
- Kołakowski L., *Mówić o tym, co niewypowiadalne: język i świętość. Potrzeba tabu*, [w:] tenże, *Jeśli Boga nie ma... O Bogu, Diable, Grzechu i innych zmartwieniach tak zwanej filozofii religii*, Londyn 1987
- Kopaliński W., *Słownik mitów, pojęć i legend XX wieku*, Warszawa 1999
- Krzemień-Ojak S., *Kłopoty z tożsamością*, [w:] *Estetyka a nowe media*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 1999
- Kulakowska J., *Nietypowy świat, nietypowy heros*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2005, nr 191 (marzec) [recenzja Sierżanta Mirosława Żambocha]
- Leach W., *Land of Desire: Merchants, Power, and the Rise of New American Culture*, New York 1993
- Lem S., *Bomba megabitowa*, Kraków 1999
- Lem S., *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Kraków 1968
- Lepa A., *Świat propagandy*, Częstochowa 1994
- Levinson P., *Miękkie ostrze*, przekł. H. Jankowska, Warszawa 1999
- Liternet. Literatura i Internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002
- Machiavelli N., *Księżę*, przekł. W. Rzymowski, Warszawa 2001
- Maisonneuve J., *Rytuły dawne i współczesne*, przekł. M. Mroczek, Gdańsk 1995
- Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych*, oprac. A. Podsiad, Z. Więckowski, Warszawa 1983
- McLuhan M., *Środki masowego komunikowania – przedłużenie człowieka*, [w:] *Technika a społeczeństwo*, red. A. Siciński, przekł. E. Życieńska, Warszawa 1974, t. 1
- McNair B., *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, przekł. E. Klekot, Warszawa 2004
- Misha, *Sierżant Lancelot – znowu do raportu!*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2005, nr 192 (kwiecień) [recenzja Sierżanta Mirosława Żambocha]
- Mizuro M., *Prawda i symulacja*, „Nowe Książki” 2005, nr 7 [recenzja Zamieszkać w Realu Roberta Ostaszewskiego]
- More M., *Extropian Principles 2.5*, <http://www.extropy.com/~exi>
- Pawlak A., *Masturbacja w Zachęcie*, „Newsweek Polska” 2002, nr 51–52, z 29.12.2002
- Pęczak M., *Wzorcotwórcza rola mediów: co może telewizja*, [w:] *Media a przemoc*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko, Łódź 1998
- Pipes D., *Potęga spisku. Wpływ paranoicznego myślenia na dzieje ludzkości*, przekł. S. Kędzierski, Warszawa 1998
- Pipes R., *Własność a wolność*, przekł. L. Niedzielski, Warszawa 2000
- Platt J., *Social Trap*, „American Psychologist” 1973, No 8
- Podsiad A., *Słownik terminów i pojęć filozoficznych*, Warszawa 2000
- Polkinghorne J., *Poza nauką. Kontekst kulturowy współczesnej nauki*, przekł. D. Czyżewska, Warszawa 1998
- Poppek A., *Miejskie legendy czyli nowa mitologia >>globalnej wioski<<*, „Ha!art.” 2004, nr 19a
- Porfiriusz, *O życiu Plotyna*, [w:] Plotyn, *Enneady*, przekł. A. Krokiewicz, Warszawa 1959, t. 1
- Postman N., *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, przekł. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa 2004
- Prus B., *Listy*, oprac. K. Tokarżówna, Warszawa 1959, s. 276 [sygn. listu 151].

- Reale G., *Historia filozofii starożytnej*, przekł. E. I. Zieliński, Lublin 2002, t. 5
- Regis E., *Great Mambo Chicken and The Transhuman Condition*, New York 1996
- Ritzer G., *Magiczny świat konsumpcji*, przekł. L. Stawowy, Warszawa 2004
- Ritzer G., *McDonaldyzacja społeczeństwa*, przekł. S. Magala, Warszawa 1999
- Sapkowski A., *Facet w czerni*, [wstęp do:] N. Gaiman, *Nigdziebądź*, przekł. P. Braiter, Warszawa 2001
- Sartori G., *Teoria demokracji*, przekł. P. Amsterdamski, D. Grinberg, Warszawa 1994
- Simonides D., Hajduk-Nijakowska J., *Współczesne opowieści sensacyjne*, [w:] *Folklor Górnego Śląska*, Katowice 1989
- Simonides D., *Współczesna śląska proza ludowa*, Opole 1969
- Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996
- Smart Martin A., *Makers, Buyers, and Users*, „Wintherthur Portfolio” 1993, No 28
- Stabryła S., *Wstęp*, [do:] *Mit, człowiek, literatura*, red. S. Stabryła, Warszawa 1992
- Stawrowski Z., *O niemoralności i moralności polityki*, „Znak” 1998, nr 6
- Strinati D., *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przekł. W. J. Burszta, Poznań 1998
- Stróżewski W., *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki, W. Panas, Lublin 1986
- Szlendak T., *Technomania. Cyberplemię w zwierciadle socjologii*, Toruń 1998
- Świeżawski S., *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, Warszawa 2000
- Turkle S., *Tożsamość w epoce Internetu*, [w:] Z. Rosińska, *Blaustein. Koncepcja odbioru mediów*, przekł. E. Olender-Dmowska, Warszawa 2001
- Unger L., *Prawda o zbrodniach jest nam zawsze potrzebna*, „Gazeta Wyborcza” z 25 lipca 2006 [wtorek]
- Virilio P., wypowiedź udzielona internetowemu pismu „CTHEORY”, http://www.ctheory.com/a-cyberwar_god.html
- Weber N. H., *Secret Societies and Subversive Movements*, New York 1924
- Wilczek P., *Kanon jako problem kultury współczesnej*, „Postscriptum” 2004, nr 2; 2005, nr 1
- Witek J., Żmigrodzki Z., „*Polityczna poprawność w III Rzeczypospolitej*”, Radom 2003
- Zerbst R., *Antoni Gaudi*, przekł. M. Meyer, Warszawa 1985
- Ziemkiewicz R. A., *Szczypta realizmu*, [w:] tenże, *Zero złudzeń* Warszawa 1995
- Ziemkiewicz R. A., *Polactwo*, Lublin 2003
- Zimniak A., *Rynek wydawniczy wczoraj a dziś*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2005, nr 198 (wrzesień)

Przywoływane filmy

- Czas Apokalipsy (Apocalypse Now)*, USA 1979, reż.: F. F. Coppola, wyst.: M. Brando, R. Duvall, M. Sheen, D. Hopper, L. Fishburne, H. Ford
- Czeski sen (Česky sen)*, Czechy 2003, reż. V. Klusák, F. Remunda [film dokumentalny]
- Duch w pancerzu (Kokaku kido tai/Ghost in the Shell)*, Japonia 1995, reż. M. Oshii [film animowany]
- Dzień Niepodległości (Independence Day)*, USA 1996, reż. R. Emmerich, D. Devlin, wyst.: W. Smith, B. Pullman, J. Goldblum
- Epidemia (Outbreak)*, USA 1995, reż. W. Petersen, wyst.: D. Hoffman, P. Dempsey, Z. Mokae, K. Spacey, M. Bowens, M. Freeman, R. Russo, D. Sutherland
- Katedra (The Cathedral)*, Polska 2003, reż. T. Bagiński [film animowany]

- Kochanka Szamoty*, Polska 1927, reż. L. Trystan, wyst.: H. Makowska, I. Sym, A. Maniecki, M. Halicz
- Marsjanie atakują (Mars Attack!)*, USA 1996, reż. T. Burton, wyst.: J. Nicholson, G. Close, A. Bening, P. Brosnan, D. DeVito
- Matrix (The Matrix)*, USA 1999, reż. A. Wachowski, L. Wachowski, wyst.: K. Reeves, L. Fishburne, C.-A. Moss
- Obcy – ósmy pasażer „Nostromo” (Alien)*, Wielka Brytania 1979, reż. R. Scott, wyst.: S. Weaver, T. Skerritt, J. Hurt, I. Holm. Koncepcja wizualna obcego: H. R. Giger
- Pluton (Platoon)*, USA 1986, reż. O. Stone, wyst.: T. Berenger, W. Dafoe, Ch. Sheen
- Pożarowisko*, Polska 1968, reż. R. Ber, wyst.: M. Czechowicz, Z. Merle, W. Michnikowski
- Rambo II (Rambo: First Blood Part II)*, USA 1985, reż. G. P. Cosmatos, scen. J. Cameron, wyst.: S. Stallone, R. Crenna, C. Napier
- Rio Bravo (Rio Bravo)*, USA 1959, reż. H. Hawks, wyst.: J. Wayne, D. Martin, R. Nelson, W. Brennan, A. Dickinson
- Robocop (Robocop)*, USA 1987, reż. P. Verhoeven, wyst.: P. Weller, N. Allen, R. Cox, K. Smith
- Rok w Piekło (Tour of Duty)*, USA 1987–1990 [serial telewizyjny], reż. S. Caffrey, R. Villalobos, wyst.: K. Chandler, S. Caffrey, R. Franco
- Strażnik czasu (Timecop)*, USA 1994, reż. P. Hyams, wyst.: J.-C. Van Dame, R. Silver, M. Sara, G. Reuben
- Ślepy tor*, Polska 1967, reż. R. Ber, wyst.: K. Rudzki, L. Ordon, A. Janowska
- Uniwersalny żołnierz (Universal Soldier)*, USA 1992, reż. R. Emmerich, wyst.: J.-C. Van Damme, D. Lundgren, A. Walker, E. O’Ross
- Walka o ogień (La Guerre du feu)*, Francja, Kanada, USA 1981, reż. J.-J. Annaud, wyst.: E. McGill, R. Perlman, R. D. Chong
- Wideodrom (Videodrome)*, Kanada 1983, reż. D. Cronenberg, wyst.: J. Woods, D. Harry, J. Creley, S. Smits
- Zaginiony w akcji (Missing in Action)*, USA 1984, reż. J. Zito, wyst.: Ch. Norris, P. Mascarino, D. Tress, J. Hong
- Zaginiony w akcji 2: Początek (Missing in Action 2: The Beginning)*, USA 1985, reż. L. Hool, wyst.: Ch. Norris, J. Hieu, S. T. Oh, D. R. Ferrandini
- Zaginiony w akcji 3 (Missing in Action III)*, USA 1988, reż. A. Norris, wyst.: Ch. Norris, A. Aleong, M. Kim, Y. Efroni
- Zelig (Zelig)*, USA 1983, reż. W. Allen, wyst.: W. Allen, M. Farrow, E. Campbell, J. Buckwalter, R. Berger, I. Howe
- Zielone berety (The Green Berets)*, USA 1968, reż. J. Wayne, wyst.: J. Wayne, J. Soo, L. Askew

Nota bibliograficzna

Fragmenty rozprawy w wersji nieznacznie różniącej się od obecnej opublikowano w formie artykułów:

- *Wytyczanie nowych granic gatunku jako: Cybersmoki, technomagia i wampiry. Między fantastyką naukową, baśniową a horrorem*, [w:] *Pogranicza*, red. D. Kowalska, Łódź 2007, s. 459–470.
- *Między social fiction a fantastyką polityczną jako: Między social fiction a fantastyką polityczną. Uwagi na marginesie lektury rodzimej fantastyki społecznej*, [w:] *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. A. Głowczewski, M. Wróblewski, Toruń 2007, s. 85–95.
- *O tzw. fantastyce skandalizującej jako: Uładzone grymasy zbuntowanych dzieci. skandalizująca fantastyka naukowa w najnowszej literaturze polskiej*, [w:] *Antynomie wartości. Problematyka aksjologiczna w literaturze i dydaktyce*, red. A. Morawiec, R. Jagodzińska, A. Klepaczko, Łódź 2006, s. 83–94.
- *Cyberprzestrzeń po polsku jako: Cyberprzestrzeń po polsku. O nurcie tzw. cyberpunku w rodzimej literaturze fantastycznonaukowej*, „*Folia Litteraria Polonica*” 2007, nr 9, s. 157–172.

Indeks nazw osobowych, tytułów utworów literackich i filmowych

Indeks zawiera nazwiska, pseudonimy i kryptonimy pojawiające się zarówno w tekście, jak i w adnotacjach. Za podstawę haseł przyjęto brzmienie nazwisk w postaci najczęściej używanej w książce. Pseudonimy i kryptonimy starano się w miarę możliwości rozwiązać. Tytuły filmów przetoczono w wersji oryginalnej i polskiej.

A. M. (krypt.) zob. Mazurkiewicz Adam (2)
Adamiecki Wojciech 87, 266
Adamowic Ivan 216, 255
Agregator (krypt.) 176, 258
Aldiss Brian Wilson 219
Aleong Aki 61, 269
Allen Nancy 269
Allen Woody 210, 269
Ałganow Władimir Piotrowicz 158
Ambros Aleksandra 48, 265
Amerykanie 110
Amsterdamski Piotr 121, 268
Anderman Janusz 116
 – *Kraj świata* 116
Andrejuk Katarzyna 38, 266
Anihilator (krypt.) 176, 258
Annaud Jean-Jacques 211, 269
 – *Walka o ogień (La Guerre du feu)*
 – *film* 211, 269
Arystoteles 64, 121, 206
 – *Etyka nikomachejska* 121
 – *Polityka* 121
Asimow Isaac 32, 222, 255
 – *Magia i złoto. Eseje* 32
Askew Luke 269
Azjaci 232

Bachtin Michaił 160, 263
Bagiński Tomasz 201, 202, 258, 268
 – *Katedra (The Cathedral)* – *film*
 201, 268
Bajtlik Stanisław 204
Balbus Stanisław 23, 263
Balcerzak Ewa 147, 149–151, 161
Ballard James Graham 12, 219
Baniewicz Artur 55, 110, 111, 252
 – *Ani jeden polski chłopak* 55, 110,
 111, 252
Baraniecki Marek 248, 262
 – *Głowa Kasandry* 248, 262
Baranowska Agnieszka 51, 260
Barszczewski Stefan 56, 57, 106, 133,
 262
 – *Czandu* 56, 57, 262
 – *Eliksir profesora Bohusza* 106
 – *Jak być mogło. Nieureczywist-*
 niona opowieść lotnicza 56, 133
Barth John 197, 263
Bartoszyński Kazimierz 138, 139, 166,
 263
Barwise Patric 87, 266
Batko Zbigniew 81, 267
Bauman Zygmunt 93, 266

- Bąk Wojciech 31
 – *Królowa Alinor* 31
 – *Strażnicy Gór Nilghiri* 31
 Beck Ulrich 93, 266
 Beckett Samuel Barclay 148, 264
 Beger Renata 98
 Bening Annette 151, 269
 Ber Ryszard 269
 – *Pożarowisko* – film 269
 – *Ślepy tor* – film 269
 Berenger Tom 269
 Beres Stanisław 63, 66, 260
 Berger Robert 210, 269
 Bernat Andrzej 29, 258
 Bertowski Roman (pseud., właśc. Roman Giertych?) 97, 98, 101, 102, 113, 115, 121, 122, 158, 159, 251
 – *Za błękitną kurtyną* 97, 98, 101, 102, 113, 115, 121, 122, 158, 159
 Bester Alfred 222
 Białyński Czesław 76, 177
 – *Zakaz wjazdu* 76, 177
 Bielicki Marian 27
 – *Bakteria* 078 24
 Bieńczyk Marek 102, 266
 Biernat Tadeusz 153, 266
 Bismarck Otto von 112
 Blackburn Simon 55, 266
 Blaustein Leopold 215, 268
 Błoński Jan 13, 263
 Bobryk Jerzy 83, 266
 Bochiński Tomasz 31
 Boduszyńska-Borowikowa Maria 36, 262
 Bohdziewicz J. 257
 Bolecka Anna 50
 – *Biały kamień* 50
 Bolecki Włodzimierz 12, 13, 23, 132, 136, 263–265
 – *Widziałem wolność w Warszawie* 136
 Borek Bożena 142, 260
 Borges Jorge Luis 186, 189, 262
 – *Biblioteka Babel* 189, 262
 – *Fikcje* 186, 189, 262
 – *Koliste ruiny* 186, 262
 Boruń Krzysztof 39, 47, 67, 83, 251, 259
 – *Jasnovidzenia inżyniera Szarka* 39, 251, 259
 – *Toccata* 83
 – *Zagubiona przyszłość* 67
 Bowens Malick 134, 268
 Bradbury Ray 80, 91, 181, 262
 – *451° Fahrenheita* 80, 91, 181, 262
 Braiter Paulina 216, 268
 Brando Marlon 268
 Branicki Franciszek Ksawery 154
 Bratny Roman 116
 – *Rok w trumnie* 116
 Braun Jerzy 58
 – *Kiedy Księżyc umiera...* 58
 Braun-Gałkowska Maria 158, 266
 Brecht Bertolt 39
 Brennan Walter 269
 Brodzka Alina 148
 Bronhard Marcin 193, 260
 Broniewski Władysław 113
 – *Żołnierz polski* 113
 Brosnan Pierce 151, 269
 Brykański Dawid 10, 32, 137, 150–152, 196, 198, 252, 255, 260, 261
 – *Autostopem przez wyobraźnię* 150–152, 252, 261
 – *Było nas trzech* 150, 252
 – *Harde SF* 150, 151, 252
 – *Przeigranych nikt nie lubi* 151, 152, 252
 Brytyjczycy 99
 Brzezińska Anna 175, 259
 – *Zbójce gościniec* 175, 259
 Brzostek Dariusz 107, 114, 255
 Buchwald Grzegorz 47, 48, 252
 – *Hum 1* 47, 48, 252
 Buckwalter John 210, 269
 Buczkowski Leopold 228, 264
 – *Czarny potok* 228
 Budrewicz E. 142, 143
 Budzyk Kazimierz 107, 258
 Bujnicki Tadeusz 58, 256
 Burek Tomasz 94
 Burszta Wojciech Józef 268
 Burton Tim 151, 269
 – *Marsjanie atakują (Mars Attack!)* – film 269
 Caffrey Stephen 269
 – *Rok w piekle (Tour of Duty)* – film 269
 Cameron James 59, 269

- Campbell Erma 269
 Campbell Joseph 52, 266
 – *Bohater o tysiącu twarzy* 52
 Carroll Lewis (właśc. Charles Lutwidge Dodgson) 186
 – *Alicja po drugiej stronie lustra* 186
 Carroll Noel 42, 255
 Castaldo Gino 99, 217, 266
 Cat-Mackiewicz Stanisław 7, 263
 Cawelti John G. 132, 263
 Celmer Marcin 244
 – *Przypadkowa podróż* 244
 Chaciński Bartek 93, 97, 155, 253–255
 Chandler Kyle 269
 Chandler Raymond 141–143, 260
 – *Żegnaj laleczko* 142
 Chmielecki Witold 13, 145
 – *Księga całości (cykl)* 145
 Cholewa Piotr W. 247, 256
 Chong Rae Dawn 211, 269
 Chrzastowska Bożena 198, 263
 Cichocki Dariusz 258
 Ciećwierz Paweł 256
 Cieśla Stanisław 93, 266
 Cieślak Tomasz 29, 257
 Cieślakowska Teresa 131–133, 263
 Cioran Emil M. 102, 266
 Clancy Tom 171
 Clarke Arthur C. 32–34
 Close Glenn 151, 269
 Clute John 26, 255
 Collins Jim 266
 Conan-Doyle Arthur 156
 Conrad Joseph (właśc. Teodor Józef Konrad Korzeniowski) 157, 249
 Coppola Francis Ford 268
 – *Czas Apokalipsy (Apocalypse Now)*
 – film 61, 268
 Cortazar Julio 245
 – *Gra w klasy* 245
 Cosmatos George P. 59, 269
 – *Rambo II (Rambo: First Blood Part II)* – film 59, 269
 Coupland David 225, 266
 Cox Ronny 269
 Creley Jack 269
 Crena Richard 269
 Cronenberg David 81, 82, 269
 – *Wideodrom (Videodrome)* – film 81, 269
 Cyran Janusz 93, 94, 219, 252
 – *Sieć i młot* 219
 – *Wylęgarnia* 219, 252
 Cyzman Marzenna 107, 114, 255
 Czaplewicz Eugeniusz 228, 229, 263–265
 Czaplińska Joanna 216, 255
 Czapliński Przemysław 8, 29, 50, 75–77, 116, 176, 256, 263
 Czech Jerzy 263
 Czechowicz Mieczysław 269
 Czubała Dionizjusz 38, 266
 Czyżewska Danuta 63, 267
 Dafoe Willem 269
 Danak Roman 248, 250, 251
 – *Sotnie Łysego Iwanki* 248, 250, 251
 Dancygier Józef 49, 265
 Däniken Erich von 172, 259
 Davis Erik 195, 218, 223, 224, 228, 266
 Davydov Jurij Nikolaewiç 136, 266
 Delany Samuel 219
 Dempsey Henry Maxwell 184, 262
 – *Ku gwiazdom* 262
 Dempsey Patrick 134, 268
 Derry M. 224, 230, 266
 DeVito Danny 151, 269
 Devlin Dean 268
 Dębski Eugeniusz 13, 16, 24, 30, 33, 34, 37, 39–42, 47, 62, 100, 101, 112, 123, 138, 142, 144, 193, 249, 251–253, 256, 260, 261
 – *Aksamitny Anschluss* 100, 101, 112, 251
 – *Brat marnotrawny* 138, 251
 – *Czy to pan zamawiał tortury* 24
 – *Flashback* 138, 251
 – *Flashback II: okradziony świat* 138, 251
 – *Krótki lot motyla bojowego* 62, 251
 – *Ludzie z tamtej strony czasu* 138, 251
 – *Ludzie z tamtej strony świata* 138, 251
 – *Manipulacja Poncjusza Piłata* 123, 126, 252

- *Piekło dobrej magii* 33, 34, 251
- *Planeta Anioła Stróża* 251
- *Podwójna śmierć* 138
- *Upiór z playbacku* 37, 39–43, 249, 251
- *Władcy nocy, złodzieje snów* 251
- *Wytłuczemy wszystkie mikołaje* 253
- Dick Philip Kindred 212, 218, 226, 255, 264, 265
 - *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach* 212
 - *Electric Shepherd* 252, 265
 - *Labirynt śmierci* 218, 226
 - *Słoneczna loteria* 212
- Dickinson Angie 269
- Diedericks Ulf 9, 256
- Długosz Artur 16, 194, 260
- Dobijanka-Witczakowa Olga 166, 264
- Drukarczyk Grzegorz 108, 251
 - *Zabijanie Odkupiciela* 108, 251
- Drzewiński Andrzej 15, 29, 38, 51, 62, 82, 86, 106, 130, 138, 141–143, 238, 251, 253, 259, 261, 262
 - *Bohaterowie do wynajęcia (współautor – dalej: w.)* 82, 253
 - *Dopust boży* 253
 - *Ghost 2* 130, 253
 - *Nostalgia za Sluag Side* 51, 138, 141–143, 251, 259
 - *Postaniec* 29, 262
 - *Rozdwojenie Finnegana (w.)* 38, 86
 - *Rozprawa publiczna* 106
 - *Vox populi (w.)* 82, 253
 - *Wróg Publiczny Numer Jeden* 15, 138, 253, 261
- Dukaj Jacek 5, 11, 14, 18, 24–27, 30–33, 35, 37, 43–47, 59–66, 70, 73–75, 83–85, 87, 94, 95, 100, 101, 103, 109, 115, 131, 137, 143–145, 165, 190, 192–210, 212–214, 222–226, 229, 234–237, 239, 240, 242, 248, 249, 251, 253, 256–261, 266
 - *Aquerre w świetle* 192, 209, 259
 - *Córka łupieżcy* 32, 33, 209, 253
 - *Crux* 145
 - *Czarne oceany* 35, 62, 63, 75, 83–85, 101, 103, 115, 131, 145, 192, 197, 198, 201, 203, 204, 206–210, 222–224, 229, 234–237, 249–251, 259
 - *Extensa* 66, 83, 131, 196, 197, 201, 203, 206–209, 212, 251
 - *Gotyk* 193, 194, 199, 253, 261
 - *Inne pieśni* 24, 64, 131, 192, 194, 198, 202, 206–208, 210, 213, 214, 251, 258
 - *In partibus infidelium* 64, 197, 204, 253
 - *Irrehaare* 192, 197, 226, 237, 253
 - *Katedra* 64, 66, 131, 192, 197, 201–203, 208, 209, 253, 258
 - *Król Bólu i pasikonik* 210
 - *Muchobójca* 197, 200, 210, 253
 - *Perfekcyjna niedoskonałość* 63–66, 83–85, 137, 145, 192, 198, 205, 206, 209, 210, 214, 222, 223, 226, 235, 236, 251, 258, 259
 - *Ponieważ kot* 199, 253
 - *Ruch generała* 31, 32, 165, 193, 197
 - *Serce mroku* 192
 - *Sprawa Rudryka Z.* 109, 199, 200
 - *Szkoła* 192
 - *W bibliotece* 25
 - *W kraju niewiernych* 192, 193, 209, 210, 253
 - *Wielkie podzielenie* 192
 - *Wszystkie nasze ciemne sprawy* 194, 261
 - *Xavras Wyżryn* 43, 59–61, 100, 101, 143, 192, 199, 200, 251
 - *Zanim noc* 37, 43–46, 197, 251
 - *Ziemia Chrystusa* 64, 197, 209
 - *Złota galera* 94, 197, 209, 239, 250, 253
- Dumas Aleksander 172, 259
- Dunaj Bogusław 133, 177, 268
- Dunin Janusz 12, 263
- Dunin Kinga 50, 176, 263
- Dunin-Wąsowicz Paweł 97, 213, 260, 263
- Duvall Robert 268
- Dzieduszycka Małgorzata 132
- Dziemidok Bohdan 148, 263
- Dziewulski Ryszard 62, 138, 246, 251, 253, 259
 - *Bez pamięci* 62, 246, 251, 259
 - *Polinea* 138, 253

- Eco Umberto 64, 132, 262, 266
 – *Casablanka* 132
 – *Semiologia życia codziennego* 132
 – *Wahadło Foucaulta* 64, 262
- Efroni Yehuda 61, 269
- Egan Greg 236
 – *Diaspora* 236
- Einstein Albert 34
- Ellison Harlan 219
- Ellul Jacques 87, 88, 266
- Emmerich Roland 59, 151, 268, 269
 – *Dzień niepodległości (Independence Day)* – film 151, 268
 – *Uniwersalny żołnierz (Universal Soldier)* – film 59, 268
- Empacher Adam 27
- Ende Michael 152
 – *Nie kończąca się historia* 152
- Escher Maurits Cornelis 201, 202
- Eskimosi 92
- Falicka Krystyna 160
- Farrow Mia 210, 269
- Felis Paweł T. 81, 266
- Ferrandini Dean Raphael 61, 269
- Fibonacci Leonardo (Leonardo z Pizy) 63, 188
- Fishburne Laurence 268, 269
- Fonferko Zbigniew 9, 17, 129, 222, 255
- Ford Harrison 268
- Fostiak Monika 47, 250, 253, 261
 – *Legenda o księciu Vampire* 47, 250, 253
- Foucault Jean Bernard Leon 64
- Frank Jakub 97
- Franko Ramon 269
- Freeman Morgan 268
- Fulińska Agnieszka 30, 240, 256, 258
- Fussel Edwin 228, 263
- Gadomski Jan 146, 261
- Gaiman Neil 216, 268
 – *Nigdziebądź* 216, 268
- Gajda Roman 83, 205
 – *Ludzie ery atomowej* 83, 205
- García Márquez Gabriel Jose 152
 – *Sto lat samotności* 152
- Gaudi Antonio 202, 268
- Gazda Grzegorz 132, 264
- Gebert Konstanty 10, 256
- Geremek Bronisław 159
- Geremek Rafał 97, 255
- Gębala Stanisław 148, 264
- Gibson William 62, 216, 226, 227, 229–231, 235
 – *Graf Zero* 216, 227
 – *Mona Liza Turbo* 216, 227
 – *Neuromancer* 216, 226, 227, 229, 230
 – *Trylogia ciągu (cykl)* 231
- Giger Hans R. 269
- Gillespie Bruce 212, 265
- Głowiński Michał 15, 17, 19, 78, 153, 179, 264
- Głowczewski Aleksander 270
- Gnatowski Jan 56
 – *Antychryst. Powieść dni ostatnich* 56
- Gnyskiński Grzegorz 256
- Gociek Piotr 249, 260
- Goffman Erving 157
- Goldblum Jeff 151, 268
- Gombrowicz Witold 39, 84, 116, 117, 119, 264
 – *Ferdynand* 117
 – *Łańcuch nietaktów* 116, 264
 – *Opętani* 39, 264
- Gordon Theodore D. 85, 266
- Goreń Andrzej 160, 263
- Goreń Anna 160, 263
- Górecki Zbysław 72, 251
 – *Delta powraca na Ziemię* 72, 251
- Górska Danuta 232, 253, 254
- Górska Zofia 72
 – *Inicjacja* 72
- Górski Piotr 25, 135, 253
 – *Horda* 135
 – *Wycieczka* 25, 253
- Graaf Vera 9, 17, 129, 222, 255
- Grabiński Stefan 35, 36, 42, 43
 – *Dziedzina* 42
 – *Kochanka Szamoty* 36
 – *Pożarowisko* 36
 – *Ślepy tor* 36
- Grinberg Daniel 121, 268
- Grochowski Grzegorz 132, 264
- Grudziński Lech 126, 265
- Gryglewicz Tomasz 91, 266
- Grygorowicz Wojciech J. 51, 52, 253

- *Gdzie asfalt jest równy i gładki* 51, 52, 253
- Grzędowicz Jarosław 29, 73, 249, 253, 260, 262
 - *Dom na krawędzi światła* 253
 - *Twierdza Trzech Studni* 29, 262
 - *Wakacje w Spestreku* 249, 253
- Grzybowska Ryszarda 36, 40, 262
- Gutowski Wojciech 52, 265
- Gwiazdowski Wiesław 32, 106, 111, 253
 - *Muslim* 106, 111, 253
 - *Mysliwi* 32, 253
- Hajduk-Nijakowska Janina 38, 268
- Halicz Michał 36, 269
- Hall Edward T. 219
- Hammond Kathy 87, 266
- Handke Ryszard 10, 107, 146, 147, 149, 255, 256
- Hankiss Elmer 122, 266
- Harrison Harry (pseud.) zob. Dempsey
- Henry Maxwell
- Harry Deborah 269
- Hassan Ihab 212, 213, 266
- Has-Tokarz Anita 36, 256
- Haur Jakub Kazimierz 8, 169, 265
- Hawks Howard 138, 269
 - *Rio Bravo (Rio Bravo)* – film 138, 269
- Heinlein Robert A. 152, 222
 - *Obcy w obcym kraju* 152
- Hempfer Klaus W. 165, 264
- Herbert James 36, 37, 43
 - *Ciemność* 36, 43
 - *Dom czarów* 43
 - *Jonasz* 36
 - *Mgła* 36, 37
 - *Nawiedzony* 36
- Hernas Czesław 12, 264
- Hieu Joseph 61, 269
- Hoffman Dustin 134, 268
- Hollanek Adam 27
 - *Katastrofa na „Słońcu Antarktydy”* 27
- Holm Ian 269
- Hołówka Tadeusz 220, 266
- Hong James 61, 269
- Hool Lance 61, 269
 - *Zaginiony w akcji 2: Początek (Missing in Action 2: The Beginning)* 61, 269
- Hopfinger Maryla 12, 264
- Hopper Dennis 268
- Howe Irving 210, 269
- Huberath Marek S. (pseud.) 5, 11, 24, 53, 63, 66, 70, 75, 77, 103, 131, 175–179, 183–191, 249–251, 253, 259, 260
 - *Druga podobizna w alabastrze* 175
 - *Gniazdo światów. Wersja jedyna* 5, 24, 63, 70, 75, 103, 131, 175–181, 183, 185–191, 251, 259
 - *Kara większa* 175, 253
 - *Maika Ivanna* 175
- Hurt John 269
- Hussain Saddam 110
- Hussarski Roman 27
 - *Bitwa o łódź* 27
 - *Szara pleśń* 27
- Hutnikiewicz Artur 30, 148, 174, 264
- Huxley Aldous 88
 - *Nowy, wspaniały świat* 88
- Hyams Peter 138, 269
 - *Strażnik czasu (Timecop)* – film 138, 269
- JPP (krypt.) zob. Plata-Przechlewski Jan
- Howiecki Maciej 66, 260
- Indianie 8
- Ingarden Roman 15, 166, 266
- Inglot Jacek 38, 53, 62, 79, 82, 86, 130, 242, 243, 253, 256, 258, 260, 261
 - *Bohaterowie do wynajęcia (w.)* 82
 - *Fantastyka wyczerpania* 130
 - *Outsider* 79
 - *Rozdwojenie Finnegana (w.)* 38, 86
 - *Vox populi (w.)* 82, 253
- Jabłoński Mirosław P. 125, 251
 - *Elektryczne banany, czyli ostatni kontrakt Judasza* 125, 251
- Jagodzińska Renata 270
- Jakowska Krystyna 258
- Jakubowska Małgorzata 202, 258
- Janiak Łukasz 234, 258
- Janion Maria 233, 264
- Jankowska Hanna 87, 267

- Jankowski Andrzej 52, 266
 Janowska Alina 269
 Janus-Sitarz Anna 148, 153, 160, 264
 Janusz Grzegorz 151, 155–157, 241, 253, 261
 – *Moje pierwsze dzieło* 157, 253
 Jarosiński Zbigniew 74, 264
 Jaruzelski Wojciech 118, 158
 Jarzębski Jerzy 14, 117, 260, 264
 Jasienica Paweł (właśc. Leon Lech Beynar) 8
 Jastrzębski Zdzisław 149, 264
 Jefremow Iwan 28
 – *Mgławica Andromedy* 28
 Jeleński Konstanty A. 39, 264
 Jeremek Bogusław (krypt.) zob. Gerek Bronisław
 Jesionowski Jerzy 71, 262
 – *Przystanek w biegu* 71, 262
 Jezierski Edmund 133
 – *A gdy komunizm zapanuje. Powieść przyszłości* 133
 – *Pałę Moskwę* 133
 Jęczynek Lech 19, 94, 95, 212, 261, 262, 264, 265
 Johnson Ragnar 153, 266
 Judasz 125, 251
 Jung Carl Gustaw 46, 47, 266
- Kafka Franz 157
 Kain Dawid 90, 91, 253
 – *Fast food nation (w.)* 90, 91, 253
 – *Piknik w piekle (w.)* 91, 253
 Kaleta Roman 154, 267
 Kamińska Iwona 175, 259, 262
 – *Pani światła* 175, 259, 262
 Karczewski Jan 96, 262
 – *Rok przestępny* 96, 262
 Kaska Adam 91, 256, 262
 Kasperski Edward 148, 228, 263–265
 Kayser Wolfgang 166, 264
 Kelera Józef 148, 264
 Keller Maria 68, 253
 – *Pinki* 68, 253
 Kędzierski Sławomir 172, 267
 Kierul Jerzy 195, 218, 266
 Kim Miki 61, 269
 King Stephen 36, 37, 45, 139, 256, 262, 265
 – *Bastion* 37
- *Christine* 36
 – *Dzieci kukurydzy* 45, 262
 – *Miasteczko Salem* 36
 – *Misery* 36, 139
 – *Nocna zmiana* 262
 Kirchner Hanna 27, 28, 256
 Klekot Ewa 211, 267
 Klementowski Robert 10, 82, 165, 191, 194, 195, 239, 255, 256
 Klepaczko Anna 270
 Kłetkowski Piotr 218, 258
 Klęczar Aleksandra 192, 193, 213, 258
 Klusák Vit 268
 – *Czeski sen (Cesky sen) – film* 81, 268
 Kluszczyński Ryszard W. 245, 267
 Kłak Tadeusz 58, 256
 Kłosińska Krystyna 58, 256
 Kłys Tomasz 202, 258
 Knight Harry A. 37
 – *Gen* 37
 Kochański Krzysztof 29, 31, 47, 216, 253, 262
 – *Baszta czarownic* 31, 216
 – *VampiR* 47, 253
 – *Zabójca czarownic* 29, 262
 Kołakowski Leszek 49, 267
 Kołodyński Andrzej 28, 36, 255
 Kołodziejczak Tomasz 68, 83, 222, 224, 231, 237, 251, 253, 256, 258
 – *Dominium Solarne (cykl)* 83, 224, 231, 258
 – *Kolory sztandarów* 224, 231, 251
 – *Lotniarz* 224, 251
 – *Po co żyją fomole?* 68, 253
 – *Schwytany w światła* 231, 237, 253
 Komuda Jacek 118, 175, 176, 262
 – *Wampiry z Odrzykońskiej* 118
 – *Opowieści z Dzikich Pól* 175, 176, 262
 Konczyński Jan 58
 – *Ostatnia godzina* 58
 Kopaliński Władysław 84, 267
 Kornacki Krzysztof 43, 257
 Korpikiewicz-And Honorata 152, 153, 253
 Korwin-Piotrowska Dorota 44, 264
 Kosik Rafał 82, 83, 85–87, 91, 92, 103, 143, 252, 253

- *Pokoje przechodnie* 83, 86, 253
- *Wielki błękit* 82, 91
- *Za dobre to zrobiliśmy* 91, 92, 253
- Koss Agata 8, 257
- Kossakowska Maria Lidia 43
- Kossakowski Józef 154
- Kostkiewiczowa Teresa 19, 153, 264
- Kowalczyk Jolanta 32, 255
- Kowska Danuta 270
- Kowalski Mirosław 232, 253, 254
- Kowalski Piotr 12, 264
- Kowalski Włodzimierz 76
 - *Bóg zapłać* 76
- Kraśńska Ewa 85, 266
- Kres Feliks Wiktor (pseud.) zob.
 - Chmielecki Witold
- Krokiewicz Adam 65, 267
- Kruszelnicki Michał 37, 43, 47, 255
- Krywak Piotr 156, 255
- Krzemień-Ojak Sław 81, 267
- Krzepkowski Andrzej 72, 252
 - *Obszar nieciągłości* 72, 252
- Kuligowska Katarzyna 73, 184
 - *Sprawa honoru* 73, 184
- Kulisiewicz Tomasz 122, 266
- Kuśkowska Joanna 59, 73, 258, 260, 267
- Kunktator (pseud.) 97, 258
- Kuroń Jacek 119
- Kwaśniewski Aleksander 158
- Kyrz Kazimierz jr 90, 91
 - *Fast food nation (w.)* 90, 91, 253
 - *Piknik w piekle (w.)* 91, 253
- Lachman Magdalena 133, 264
- Lam Andrzej 30, 148, 174, 264
- Las Casas Bartolomé de 8
- Lasoń-Kochańska Grażyna 30, 256
- Le Guin Ursula 236
- Leach William 89, 267
- Lech Piotr W. 176, 258, 262
 - *Rokhorm z Aron. Jeszcze raz Abhum* 176, 258, 262
- Ledwozyw Andrzej 42, 255
- Lem Stanisław 3, 10, 13, 14, 18, 26, 27, 35, 54, 63, 66, 67, 70, 72–74, 78, 83–85, 92, 131, 135, 145, 147, 149, 150, 152, 155, 156, 161, 188, 190, 193, 196, 201, 203–207, 209–211, 213, 220–222, 233, 236, 238, 240, 243, 248, 250, 252, 255–260, 262, 267
 - *Ananke* 211
 - *Astronauta* 26, 27, 67, 204
 - *Bajki robotów* 155, 248
 - *Bomba megabitowa* 84, 267
 - *Cyberiada* 155
 - *Człowiek z Marsa* 27
 - *Dialogi* 220
 - *Dzienniki gwiazdowe* 147, 155, 156
 - *Eden* 131, 203, 204, 233, 252
 - *Fantastyka i futurologia* 66, 92, 135
 - *Fiasko* 131, 205
 - *Filozofia przypadku* 66, 209, 267
 - *Głos Pana* 63, 131, 152, 153, 233
 - *GOLEM XIV* 131, 220, 221, 233
 - *Inwazja z Aldebarana* 155
 - *Kongres futurologiczny* 78
 - *Maska* 193
 - *Niezwyciężony* 204
 - *Obłok Magellana* 26, 67
 - *Opowieści o pilocie Pirxie* 211, 262
 - *Pamiętnik znaleziony w wannie* 248
 - *Pokój na Ziemi* 74
 - *Powrót z gwiazd* 83–85, 205, 206, 243, 252
 - *Prowokacja* 66
 - *Rozprawa* 210, 211, 262
 - *Science fiction* 54, 149, 256
 - *Sezam (i inne opowiadania)* 26, 27
 - *Solaris* 131, 201, 203, 204, 207
 - *Summa technologiae* 220
 - *Śledztwo* 35, 188
 - *Topolny i Czwartek* 26
 - *Wizja lokalna* 74
 - *Ze wspomnień Ijona Tichego* 155
- Lepa Adam, bp 94, 267
- Lepper Andrzej 98
- Levinson Paul 87, 267
- Lewandowski Konrad T. 14, 37, 58, 60, 110, 113, 114, 253
 - *Bajkowy problem* 37
 - *Noteka 2015* 14, 58, 60, 110, 113, 253

- Lewicki Zbigniew 197, 263
 Lichański Jakub Z. 137, 176, 256
 Liedtke Antonina 230, 240, 241, 253, 258, 259
 – *CyberJollyDrim* 230, 240, 241, 253, 258, 259
 Linneusz Karol (Carl von Linne) 221
 Lipko Jerzy 184
 – *Co większe muchy* 184
 Lisowski Jerzy 39, 264
 Litwini 100
 Lovecraft Howard Philips 36, 40–42, 255, 262
 – *Koszmar w Dunwich* 40, 262
 – *Szepty w ciemności* 262
 – *Zew Cthulhu* 36, 40, 262
 Lubkiewicz-Urbanowicz Teresa 228
 – *Boża podszewka* 228
 Ludlum Robert 171
 Lundgren Dolph 59, 269
- Łada Jan (pseud.) zob. Gnatowski Jan
 Łaguna Piotr 264
 Łazarczuk Andrzej 59
 – *Wszyscy zdolni do noszenia broni* 59
 Łukasiewicz Michał 165, 264
 Łukaszewicz Michał 241, 253
 – *Science fiction* 253
- mp (krypt.) zob. Parowski Maciej
 m. p. (krypt.) zob. Parowski Maciej
 m.p. (krypt.) zob. Parowski Maciej
 Machiavelli Nicollo 122, 267
 – *Księżę* 122, 267
 Maciejewski Janusz 12, 264
 MacLean Alistair 8, 171
 – *Tabor do Vacares* 8
 Magala Sławomir 47, 268
 Maisonneuve Jean 85, 267
 Majewski J. (pseud.) zob. Bolecki Włodzimierz
 Majkowski Andrzej 247, 257
 Makowska Helena 36, 269
 Malik Tomasz A. 137, 252
 – *Najemnicy* 137, 252
 Małachowski Aleksander 36, 262
 Małachowski Jacek 154
 Manicki Jacek 55, 263
- Maniecki Aleksander 36, 269
 Marczyński Antoni 56, 57, 73, 135
 – *Jutro* 56
 – *Świat w płomieniach* 56
 Marecki Piotr 218, 245, 258, 267
 Markiewicz Henryk 12, 166, 264, 265
 Márquez Gabriel zob. Garcia Márquez
 Gabriel Jose
 Marryat Frederick 36, 262
 – *Okręt widmo* 36, 262
 Martin Dean 269
 Martuszevska Anna 12, 60, 114, 115, 258, 265
 Mascarino Pierrino 61, 269
 Masłoń Krzysztof 127, 259
 Masterton Graham 36, 37, 51, 256, 260
 – *Manitou* 36
 – *Wykłęty* 36
 – *Zaraza* 37
 – *Zemsta Manitou* 36
 Mateja Sławomir 89, 122, 263
 – *Zwał* 89, 122, 263
 Materska Dominika 55, 137, 216, 227, 255, 256
 Matkowski Tomasz 105, 261
 – *Gastarbeiter* 105, 261
 Mayenowa Maria Renata 107, 256
 Mazan Danuta 20
 Mazan-Mazurkiewicz Alicja 20
 Mazur Agnieszka 18, 255
 Mazurkiewicz Adam (1) 204
 Mazurkiewicz Adam (2) 33, 35, 112, 114, 124, 140, 143, 159, 176, 195, 218, 256
 McGill Everett 269
 McLuhan Marshall 80, 267
 McNair Brian 211, 267
 Merle Zofia 269
 Meyer Marianna 202, 268
 Michalska Małgorzata 27, 231, 253
 – *Ludzie z Zielonej Góry* 27
 – *Zabij Brionego* 231, 253
 Michniak Alojzy (krypt.) zob. Michnik Adam
 Michnik Adam 119, 127, 159, 259
 Michnikowski Wiesław 269
 Mickiewicz Adam 97, 98, 136
 – *Dziady* 98
 Mieletyński Eleazar 49, 265

- Miłoszević Slobodan 200
 Miłoszewski Zygmunt 43
 – *Domofon* 43
 Minkowski Herman 34
 Mirkowski Tomasz 80, 262
 Misha (pseud.) 59, 267
 Misiewicz Janusz 149, 265
 Misterka Daniel 41
 Miszczyk Grzegorz 216, 256
 Mitosek Zofia 145, 265
 Mizerkiewicz Tomasz 49, 265
 Mizuro Marta 90, 267
 Moczulski Leszek 119
 Mokae Zakes 134, 268
 Morawiec Arkadiusz 270
 Morawski Stefan 212, 266
 More Max 235, 236, 267
 – *Extropican Principles* 2.5 235
 Morus Thomas 179
 – *Utopia* 179
 Moss Carrie-Ann 269
 Mroczek Marta 85, 267
 Mroziński Zbigniew 25, 261
 Mrozek Sławomir 92, 144, 148, 264
 – *Półpancerze praktyczne* 92
 – *Wesele w Atomicach* 144
 Mumford Lewis 87
- Napier Charles 269
 Narlikar Jayant 204
 Natanson Jacek 174, 257
 Nelson Ricky 269
 Nicholls Peter 26, 255
 Nicholson Jack 151, 269
 Nidecka Julia 72, 73, 80, 183, 184
 – *Solidarni* 72
 – *Wilki na wyspie* 73, 80, 183, 184
 Niedzielski Lech 102, 267
 Niewiadowski Andrzej 10, 17, 26, 56,
 86, 108, 135, 137, 147, 150, 151,
 167, 205, 222, 246, 247, 255, 257
 Niezabitowski Wacław 106, 133
 – *Huragan od Wschodu* 133
 – *Ostatni na Ziemi* 106, 133
 Niklas Urszula 212, 266
 Norris Aaron 61, 269
 – *Zaginiony w akcji III (Missing in Action III) – film* 61, 269
- Norris Chuck 61, 269
 Norwid Cyprian Kamil (właśc. Cyprian
 Konstanty Norwid) 119
 Nowacki Dariusz 13, 161, 257, 265
 Nowak Jakub 247, 261
 Nowikow Igor 204
 Nowosad Jerzy 37
 Nurczyńska-Fidelska Ewelina 81, 267
 Nycz Ryszard 12, 15, 148, 232, 233,
 264, 265
- O’Ross Ed 59, 269
 Ociepa Roman 231
 – *Proszek* 231
 Odojewski Włodzimierz 228
 – *Zasypie wszystko, zawieje* 228
 Oh Soon-Tek 61, 269
 Okopień-Sławińska Aleksandra 17, 19,
 74, 145, 153, 264, 265
 Olender-Dmowska E. 215, 268
 Olin Aleksander (pseud.) 96–99, 102,
 103, 121, 125, 127, 157–160, 168,
 190, 252, 255
 – *Komusutra* 96–99, 102, 103, 121,
 125, 127, 157–160, 168, 252
 Olszański Tadeusz A. 16, 171, 191,
 257, 259
 Onimus Jean 160, 265
 Opacki Ireneusz 23, 263
 Oramus Marek 13, 17, 19, 27, 39, 53,
 75–78, 82, 96, 103, 118, 125, 126,
 142, 143, 157–160, 168, 176, 177,
 183, 191, 239, 240, 252, 259–261
 – *Dzień drogi do Meorii* 17, 75–77,
 103, 118, 157, 177, 183, 252
 – *Księga ksiąg* 176, 191
 – *Revolucja z dostawą na miejsce*
 82
 – *Schizma* 142, 143
 – *Senni zwycięzcy* 78
 – *Święto śmiechu* 96, 118, 125, 126,
 157–160, 168, 252
 – *W elektrowni straszny* 39
 Orbitowski Łukasz 38, 257
 – *Diabeł w komputerze* 38, 257
 Ordon Lech 269
 Orliński Wojciech 100, 102, 257
 Orwell George 80, 84, 262
 – *Rok 1984* 80, 262

- Orzechowski Michał 92, 93, 253
 – *Wszystkiemu winni jesteśmy my* 92, 93, 253
- Oshii Mamoru 225, 268
 – *Duch w pancerzu (Kokaku kido tai/Ghost in the Shell)* – film 225, 268
- Ossendowski Antoni Ferdynand 145, 265
 – *Pięć minut do północy* 145, 265
- Ossoliński Józef Maxymilian 36, 262
 – *Wieczory badeńskie, czyli powieści o strachach i upiorach* 36, 262
- Ostaszewski Robert 90, 262, 267
 – *Dola idola i inne bajki z raju konsumenta* 90, 262
 – *Zamieszkać w Realu* 90, 262, 267
- Ostrowicka Beata 175, 258, 262
 – *Kraina kolorów* 175, 258, 262
- Oszubski Tadeusz 37, 252
 – *Mesjasz* 37, 252
- Owczarz Ewa 52, 265
- Ożarowski Piotr 154
- pp (krypt.) zob. Paziński Piotr
- Pacyński Tomasz 56, 60, 100, 101, 106, 110, 112, 113, 242, 252, 253, 259
 – *Linia ognia* 253
 – *Skarby pustyni* 110, 253
 – *Stokrotka na blaszanym dachu* 242, 253
 – *Wrzesień* 56, 60, 100, 101, 106, 112, 113, 252
- Palmer Jerry 168, 265
- Panas Władysław 12, 268
- Papatanasis Oliwia 259
- Parowski Maciej 13, 14, 66, 72, 74, 75, 77, 79, 80, 105, 110, 117, 127, 141, 152, 155, 172, 184, 194, 195, 238–241, 250, 254, 257–262
 – *Co większe muchy (red.)* 239
 – *Hyde park* 117
 – *Miłosne dotknięcie nowego wieku (red.)* 239
 – *Pobudka dla bezsennych* 141
 – *Pożeracz szarości (red.)* 239
 – *Studnia* 74
 – *Trzecia brama (red.)* 239
 – *Twarzę ku ziemi* 72, 74, 80, 184, 262
- Pawelec Dariusz 76
- Paweł, św. 202
- Pawlak Antoni 127, 267
 – *Masturbacja w Zachęcie* 127
- Pawlak Romuald 130
 – *Amsterdam we krwi. Ręka karawaniarza II* 130
 – *Ręka karawaniarza* 130
- Paziński Piotr 9, 257
- Pąckiński Marek 193, 222, 259
- Peciak Adam 155, 254
 – *Gdzieś na południu* 155, 254
- Penciak Lucyna 74, 138
 – *Neurony zbrodni* 74, 138
- Perlman Ron 269
- Petecki Bohdan 135
- Petersen Wolfgang 134, 268
 – *Epidemia (Outbreak)* – film 134, 268
- Pęczak Mirosław 81, 267
- Piekara Jacek 13, 29, 95, 194, 238, 253, 260–262
 – *Smok* 29, 262
- Pierumow Nik 59
 – *Czaszka na niebie* 59
 – *Czaszka na rękawie* 59
- Pietrych Krystyna 29, 257
- Pilipiuk Andrzej 31, 143–145, 254, 261
 – *Drewniany umysł* 254
 – *Dziedziczki* 31
 – *Implant* 254
 – *Kroniki Jakuba Wędrowycza* 144, 254, 261
 – *Księżniczka* 31, 145
 – *Kuzynki* 31
 – *Matryca* 254
 – *Park Jurasicki* 144, 254
 – *Problemy* 254
 – *Uczeń szewca: majstersztyk* 254
 – *Weźmiesz czarno kure* 254
 – *Zagadka Kuby Rozpruwacza* 144, 254
- Piłat Poncjusz (łac. Pontius Pilatus) 123, 126
- Piotr, św. 118
- Piotrowska Małgorzata 45, 265
- Pipes Daniel 172, 174, 267
- Pipes Richard 102, 267
- PiPiDżej (krypt.) zob. Plata-Przechlewski Jan

- Plata-Przechlewski Jan 244, 247, 257, 261
 Platt John 122, 267
 Plotyn 64, 65, 267
 Podrzucki Wawrzyniec 252, 258
 – *Kosmiczne ziarna* 252, 258
 – *Uśpione archiwum* 252
 Podsiad Antoni 55, 267
 Podsiadło Jacek 124
 Poe Edgar Allan 186
 Pol Pot (właśc. Saloth Sar) 200
 Polacy 95, 98, 101, 110, 127, 159, 218, 256
 Polkinghorne John 63, 64, 267
 Pomian Krzysztof 136, 266
 Popik Emma 103, 135, 230, 237, 252
 – *Bramy strachu* 103, 135, 230, 252
 – *Schizis – teoria światów nierealnych* 230, 237, 252
 Poppek Anna 38, 267
 Porębska Agnieszka M. 262
 – *Najlepsza szkoła* 262
 Porfiriusz 64, 65, 267
 Postman Neal 83, 85, 87, 267
 Pratchett Terry 33
 – *Nauka świata Dysku* 33, 34
 Predator (pseud.) 176, 259
 Prochowski Sławomir 77, 78, 103, 233, 234, 254
 – *American Dream* 77, 78, 103, 254
 – *Sam wśród swoich* 234
 Prokopiuk Jerzy 46, 266
 Prorok Leszek 80
 – *Wielki zgiełk* 80
 Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowacki) 215, 267
 – *Lalka* 215
 – *Listy* 215, 267
 Przybył Elżbieta 176, 256
 Przybyłek Marcin 138, 218, 219, 223, 224, 226, 229, 254, 259
 – *3 listopada* 224
 – *Finta* 219, 224, 254
 – *Gamedec. Granica rzeczywistości* 138, 218, 219, 223, 226, 254, 259
 – *Małpia pułapka* 223, 254
 Przyłipiak Mirosław 42, 255
 Pullman Bill 151, 268
 Puszkina Aleksander 157
 Pynchon Thomas 219
 R. K. (krypt.) 109, 254
 – *Sen o Krajinie* 109, 254
 Rabelais Franciszek 160, 263
 Reale Giovanni 64, 268
 Redliński Edward 116, 118, 127, 144, 259, 262
 – *Awans* 116, 118, 144, 262
 – *Konopielka* 118, 144, 262
 – *Krfotok* 118, 127, 259
 – *Listy z rabarbaru* 118
 – *Szczuropolacy* 118
 – *Transformejszen* 116, 118
 Reeves Keanu 269
 Regalica Barnim (pseud.) 97, 98, 190, 254, 258
 – *Bunt* 97, 254
 – *Spotkanie z Dagną* 97, 254
 Regis Ed 224, 268
 Reich Charles A. 102
 Rejtan Tadeusz 153, 154
 Remiezowicz Eryk 194, 260
 Remunda Filip 268
 Reuben Gloria 269
 Ritzer Georg 47, 88, 89, 157, 268
 Rogaczewski Grzegorz 14, 35, 192–195, 257
 Romanowski Dariusz 233
 – *Lobotomia* 233
 Rosińska Zofia 215, 268
 Rosjanie 110
 Rudziński Jan 259
 Rudzki Kazimierz 36, 269
 Rusinek Michał 106
 – *Bunt w krainie maszyn* 106
 Russo Rene 268
 Rybicki Jan 225, 266
 Rydzyk Tadeusz 158
 Rzymowski Wincenty 122, 267
 Sachs Viola 228, 265
 Sadkowski Wacław 129, 257
 Saint-Exupéry Antoine de 86, 262
 – *Mały Książę* 86, 262
 Salinger Jerome David 152
 – *Buszujący w zbożu* 152
 Sapkowski Andrzej 29, 70, 99–101, 113, 145, 175, 216, 244, 254, 256, 261, 268
 – *Boży wojownicy* 145

- *Facet w czerni* 216
- *Pani jeziora* 175
- *W leju po bombie* 99-101, 113, 254, 261
- *Wiedźmin* 29
- Sara Mia 269
- Sartori Giovanni 120, 121, 268
- Sawicki Stefan 265, 268
- Sawicki W. 12, 149
- Schmidt-Henkel Gerhard 9, 256
- Schneider Ilene 9, 257
- Schwarzschild Karl 204
- Scott Ridley 41, 48, 269
 - *Obcy – ósmy pasażer „Nostromo” (Alien)* – film 41, 42, 48, 269
- Sedeńko Wojciech 8, 19, 33, 253, 260
- Sepkowski Andrzej 108, 252
 - *Czas golema* 108, 252
- Serna Gomez de la 148
- Sheckley Robert 184, 262
 - *Cena* 184, 262
 - *Pielgrzymka na Ziemię* 184, 262
- Sheen Charlie 269
- Sheen Martin 268
- Shelley Mary 194
- Shute Newil 112, 134
 - *Ostatni brzeg* 112, 134
- Shuty Sławomir (pseud.) zob. Mateja Sławomir
- Siciński Andrzej 80, 85, 87, 266, 267
- Sieniewicz Mariusz 89, 90, 263
 - *Czwarte niebo* 89, 90, 263
- Sierpiński Jacek 24, 254
 - *Jestem księciem Mahagun* 24, 254
- Siewierski Jerzy 36, 263
 - *Sześć barw grozy* 36, 263
- Silver Ron 269
- Simonides Dorota 38, 268
- Skerritt Tom 269
- Skiwski Jan E. 116
- Sławiński Janusz 13, 17, 19, 107, 139, 153, 166, 256, 263-265
- Smart Martin Ann 89, 268
- Smith Guy N. 36
 - *Kajmany* 36
 - *Kraby (cykl)* 36
 - *Szatański pierwiosnek* 36
- Smith Kurtwood 269
- Smith Will 151, 268
- Smits Sonja 269
- Smuszkiewicz Antoni 10, 17, 26, 43, 58, 108, 129, 135, 137, 147, 167, 205, 255, 257, 260
- Sobol-Jurczykowski Andrzej 186, 262
- Sohej (pseud.) zob. Zalewski Dariusz
- Sokołowska Katarzyna 258
- Soo Jack 269
- Spacey Kevin 134, 268
- Spindar Norman 230
- Stabryła Stanisław 50, 51, 265, 268
- Stallone Sylwester 59, 269
- Stańczyk (właśc. Stanisław Gaska) 96
- Stapledon Olaf 219
- Starzomska Małgorzata 87, 266
- Stawowy Ludwik 88, 157, 268
- Stawrowski Zbigniew 121, 268
- Sterling Bruce 219, 227, 261
 - *Schizmatrix* 227
 - *Święty płomień* 227
- Stępień Tomasz 29, 257
- Stoff Andrzej 8, 10, 11, 20, 60, 66, 71, 84, 107, 114, 140, 188, 193, 255, 257, 258, 265
- Stolarska Bronisława 202, 258
- Stone Oliwer 269
 - *Pluton (Platoon)* – film 269
- Stradomski Rafał 76, 103, 252
 - *Widok z pokoju bez okien* 76, 103, 252
- Strinati Dominik 268
- Stróżewski Władysław 12, 268
- Studniarek Michał 31, 216
 - *Herbata z kwiatem paproci* 31, 216
- Suchorzewski Jan 153, 154, 267
- Sutherland Donald 268
- Sutin Lawrence 212, 218, 255, 265
- Sym Igo 36, 269
- Szabala Henryk 126, 127, 265
- Szatkowski Andrzej 29, 263
- Szczepaniak Grzegorz 175, 259
- Szczypiorski Andrzej 119
- Szeliga Dorota 259
- Szklarski Michał 240, 247, 256, 259, 261
- Szlendak Tomasz 227, 268
- Szlosarek Artur 124

- Szmidt Robert J. 11, 56, 58, 62, 100, 111, 112, 125, 126, 131, 134, 135, 137, 143, 232, 242, 246, 248, 252, 254, 259, 261
 – *Alpha-Team* 134, 242, 254
 – *Apokalipsa według Pana Jana* 11, 56, 58, 62, 111, 112, 125, 126, 134, 135, 137, 143, 232, 242, 252
 – *Mały* 242, 248, 254
 – *Mrok nad Tokyoramą* 100, 254
 – *Ognie w ruinach* 111, 112, 135, 242, 253
 – *Ostatni zjazd przed Litwą* 242, 254
- Sztaba Zygmunt 27
 – *Giełda przestaje notować* 27
- Szwarcman-Czarnota Bella 10, 258
- Szwykowski Jan 86, 262
- Szyda Wojciech 32, 239, 254
 – *Psychonautka* 32, 239, 254
- Szyłak Jerzy 42, 43, 48, 255, 257
- Szymanowski Adam 262
- Szymula Marcin 117, 126, 157, 158, 241, 254
 – *Lekcja bezpiecznego seksu* 117, 126, 157, 158, 241, 254
- Ściagała Justyna 95, 261
- Śliwiński Piotr 7, 8, 29, 75, 116, 238, 263, 265
- Ślósarska Joanna 202, 258
- Śmigiel Jerzy 262
- Śniedziwska Magdalena 18, 255
- Świderski Bartek 73, 82, 260
 – *Mocna rzecz* 82
 – *Zaprenumeruj swój świat* 82
- Świdowski Łukasz 15, 261
- Świech Andrzej 217–219, 230, 257
- Świetlicki Marcin 124
- Świeżawski Stefan 64, 268
- Ta Mok (właśc. Chhit Choeum) 200
- Tambor Jolanta 113, 255
- Tanalska-Dulęba Anna 83, 267
- Tarnowska Krystyna 228, 265
- Tazbir Janusz 8, 169, 265
- Teilhard de Chardin Pierre 195
- Terakowska Dorota 90, 263
 – *Ono* 90, 263
- Teszner Łucja 227, 258
- Tokarczuk Olga 50
 – *Prawiek i inne czasy* 50
- Tokarzówna Krystyna 215, 267
- Tołstoj Tatiana 249, 263
 – *Kyś* 249, 263
- Tomaszewska Marta 175, 259, 263
 – *Królowa Niewidzialnych Jeźdźców* 175, 259, 263
- Trepka Andrzej 67
 – *Zagubiona przyszłość* 67
- Tress David 61, 269
- Trębicki Antoni 154
- Trystan Leon 36, 269
 – *Kochanka Szamoty – film* 269
- Trzynadłowski Jan 107, 258
- Turkle Sherry 215, 218, 268
- Turowicz Maria 166, 266
- Turtledove Harry 10
 – *Worldwar (cykl)* 10
- Tyszczyk Andrzej 149, 265
- Ugniewska Joanna 132, 266
- Unger Leopold 200, 268
- Uniłowski Krzysztof 13, 257
- Urbanowicz Janusz A. 259
- Uszyński Jerzy 99, 217, 266
- Utkin Marek 33–35, 249, 252
 – *Technologia i smoki* 33–35, 249, 252
- Uznański Sebastian 47, 254
 – *Mesjanka* 47, 254
- Van Damme Jean-Claude 59, 269
- Veawer Sigourney 269
- Verhoeven Paul 269
 – *Robocop (Robocop) – film* 269
- Verne Juliusz 156, 172, 259
- Villalobos Reynaldo 269
 – *Rok w piekle (Tour of Duty) – film (w.)* 269
- Virilio Paul 218, 268
- Wachowski Andy 269
 – *Matrix (The Matrix) – film (w.)* 269
- Wachowski Larry 269
 – *Martix (The Matrix) – film (w.)* 269

- Walter Ally 59, 269
 Warchał Stefan 31
 – *Wiek żelazny* 31
 Warren Austin 15
 Warren Dale 142
 Wayne John (właśc. Marion Michael Morrison) 269
 – *Zielone berety (The Green Berets)*
 – film 269
 Wągrowski Konrad 16, 194, 260
 Wągrowski Krzysztof R. 170, 247, 258, 259
 Weber Nesta H. 173, 268
 Wellek Rene 15
 Weller Peter 269
 Welles Orson 78
 Wells Herbert G. 37, 156, 219
 – *Wyspa doktora Moreau* 37
 Wieczorek Małgorzata 176, 259
 Wiener Norbert 217, 237
 Więckowski Zbigniew 55, 267
 Wikingowie 189
 Wilczek Piotr 20, 268
 Wildstein Bronisław 94, 263
 – *Przyszłość z ograniczoną odpowiedzialnością* 94, 263
 Wilkoszewska Krystyna 81, 267
 Wiśniewska Lidia 258
 Wiśniewski Grzegorz 62, 229, 230, 237, 254
 – *Manipulatrice* 62, 229, 230, 237, 254
 Wiśniewski Jacek 197, 263
 Wiśniewski Janusz Leon 243
 – *Samotność w sieci* 243
 Wiśniewski Łukasz M. 73, 260
 Wiśniewski-Snerg Adam 18, 29, 186, 258
 – *Nagi cel* 29, 258
 – *Robot* 18, 29, 186, 187
 Witek Jadwiga 85, 94, 268
 Witkowski L. 228, 265
 Wnuk-Lipiński Edmund 72, 75
 – *Mord założycielski* 72, 75
 – *Rozpad połowiczny* 72, 75
 – *Wir pamięci* 72, 75
 Wojtasiewicz O. 217
 Wojtyzsko Maciej 167
 Woleński Jan 55, 266
 Wolski Marcin 5, 55, 74, 109–111, 118, 119, 123, 124, 139–141, 158, 167–174, 232, 233, 252, 254, 257–259
 – *Agent dołu* 74, 158, 167, 169
 – *Akropoland* (cykl kabaretowy) 167
 – *Alterland* 118, 119, 169, 172, 173, 252
 – *Antybaśnie* 168, 259
 – *Bogowie jak ludzie* 196, 252
 – *Czarny kabaret* (cykl kab.) 167
 – *Ekspiacja* 55, 109, 110, 167–169, 171, 172, 174, 252, 259
 – *Korektura* 139, 141, 169, 172, 173, 252
 – *Krawędź snu* 55, 123, 124, 126, 139, 141, 169, 170, 172, 252
 – *Kwadratura trójkąta* 169
 – *Nienapisana księga* 168
 – *Numer* 74, 167, 168
 – *Omdlenie* 169, 172, 254
 – *Pies w studni* 124, 169, 171
 – *Polskie ZOO* (cykl kab.) 167
 – *Rekonkwista* 139–141, 169, 171, 172, 252, 259
 – *Sześćdziesiąt minut na godzinę* (cykl kab.) 167
 – *Świnka* 168
 – *Telefon zaufania* 167
 – *Według św. Malachiasza* 141, 169, 170, 172, 173, 252, 259
 – *Worek* 232, 254
 Woods James 269
 Woolf Virginia 48, 265
 – *Romans gotycki* 265
 Wójcik Andrzej 72, 129, 252, 255
 – *Obszar nieciągłości* 72, 252
 – *Okno kosmosu* 129
 Wójtowicz Milena 216
 – *Podatek* 216
 Wroczyński Kazimierz 27
 – *Baczność! A.R. 7 Powieść o atomie* 27
 Wroczyński Michał 262
 Wroczyński Tomasz 148, 264
 Wroński Marcin 259
 Wróbel Łukasz 209, 236, 260
 Wróblewski Maciej 270
 Wrzodak Zygmunt 98

- Wydmuch Marek 36, 39, 40, 42, 255, 262
 Wysłouch Seweryna 198, 263
- Zagajewski Adam 102, 265
- Zajdel Janusz Andrzej 66, 72–76, 78, 80, 85, 120, 144, 177, 179, 183, 238, 243, 252, 261, 263
 – 869113325 243, 263
 – *Apetyt na śliwki* 144
 – *Cała prawda o planecie Ksi* 72, 73, 76, 177, 183
 – *Cylinder van Troffa* 74
 – *Iluzyt* 263
 – *Limes inferior* 72, 85, 179, 183
 – *Paradyzja* 72, 76, 78, 80, 177
 – *Prawo do powrotu* 66, 252
 – *Wyjście z cienia* 72, 73, 177, 183
- Zalewski Dariusz 67, 68, 91, 103, 151, 254
 – *A może macie coś nowego chłopcy?* 67, 91, 103, 151, 254
- Zaorski Andrzej 167
- Zarębianka Zofia 124, 265
- Zebrowski George 118
 – *Generał Jaruzelski w ZOO* 118
- Zelazny Roger Joseph 55, 263
 – *Aleja potępienia* 55, 263
- Zerbst Rainer 202, 268
- Ziątek Zygmunt 23, 135, 136, 265
- Zieliński Edward Iwo 64, 268
- Ziemiański Andrzej 51, 56, 59, 60, 62, 73, 111, 112, 130, 131, 134, 135, 138, 140–143, 145, 159, 167, 238, 242, 247–249, 251–255, 259, 260, 266, 269
 – *Achaja* 145
 – *Autobahn nach Poznań* 111, 112, 134, 135, 140, 145, 242, 247–249, 254
 – *Bomba Heisenberga* 60, 61, 111, 253, 254
 – *Bramy strachu* 159, 252
 – *Daimonion* 73
 – *Dziennik czasu plagi* 59, 62, 73, 134, 135, 252
 – *Ghost* 130
 – *Ghost II* 130
- *Nostalgia za Sluag Side* 51, 138, 141, 142
 – *Toy story* 141
 – *Toy, Toy song* 141, 254
 – *Toy trek* 254
 – *Wojny urojone* 73
 – *Wrocław musi splotnąć* 56
 – *Zabójcy szatana* 73
 – *Zapach szkła* 59, 60, 254
- Ziemięcki Andrzej 27
 – *Schron na Placu Zamkowym* 27
- Ziemkiewicz Rafał A. 12, 25, 29, 74–77, 81, 94–96, 98–102, 119–121, 153, 154, 157, 177, 190, 223, 226, 237, 238, 240, 249, 252, 254, 258, 260, 261, 263, 268
 – *Czerwone dywany, odmierzony krok* 121, 254
 – *Historia* 29, 263
 – *Jawnogrzesznicza* 254
 – *Pieprzony los kataryniarza* 81, 96, 98, 100, 101, 119–121, 153, 154, 157, 223, 226, 252
 – *Polactwo* 268
 – *Walc stulecia* 226, 237, 252
 – *Wybrańcy bogów* 75, 177
 – *Szczypa realizmu* 120, 269
 – *Zero złudzeń* 120, 269
 – *Źródło bez wody* 121, 254
- Zientalak Dariusz jr 13, 95, 260
- Zimniak Andrzej 18, 69, 70, 79, 258
 – *Homo determinatus* 79
 – *Samotny myśliwy* 79, 258
 – *Szlaki istnienia* 79
- Zito Joseph 61, 269
 – *Zaginiony w akcji (Missing in Action)* 61, 269
- Zygmunt Stary, król polski 96
- Żabski Tadeusz 18, 36, 45, 129, 137, 176, 212, 217, 256, 265
- Żamboch Mirosław 59, 266, 267
 – *Sierżant* 59, 266, 267
- Żarnowiecki Bolesław 56
 – *Rok 1974* 56
- Żerdziński Maciej 62, 234, 235, 249, 252, 258
 – *Opuścić Los Raques* 62, 234, 235, 237, 252, 258

Żmigrodzki Zbigniew 85, 94, 268
Żółkiewski Stefan 12, 264
Żuławski Jerzy 50, 106, 184, 263
– *Biały szczur* 106
– *Stara Ziemia* 50
– *Zwycięzca* 50, 184, 263

Żurowski Maciej 15
Żwikiewicz Wiktor 74, 184, 219
– *Druga jesień* 74, 184
– *Imago* 219
Życieńska Ewa 48, 80, 265, 267
Żydzi 9, 64